Terry Eagleton
Teoria da Literatura
Uma Introdução

TEORIA DA LITERATURA: UMA INTRODUÇÃO

Terry Eagleton

Tradução
WALTENSIR DUTRA

São Paulo 2006

Título original: LITERARY THEORY.
Copyright © by Terry Eagleton, 1983.
Publicado por Brasil Blackwell Publisher Limited, Oxford, England.
Copyright © 1985, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.

1ª edição *1985*
6ª edição *2006*

Tradução
WALTENSIR DUTRA

Revisão da tradução
João Azenha Jr.
Acompanhamento editorial
Maria Fernanda Alvares
Revisões gráficas
Renato da Rocha Carlos
Sandra Regina de Souza
Dinarte Zorzanelli da Silva
Produção gráfica
Geraldo Alves
Paginação/Fotolitos
Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Agradecemos as correções e sugestões de
Roger Maioli dos Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Eagleton, Terry
Teoria da literatura : uma introdução / Terry Eagleton ; tradução Waltensir Dutra ; [revisão da tradução João Azenha Jr.]. – 6ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2006. – (Biblioteca universal)

Título original: Literary theory.
Bibliografia.
ISBN 85-336-2295-3

1. Teoria literária I. Título. II. Série.

06-3492 CDD-801

Índices para catálogo sistemático:
1. Teoria literária 801

ÍNDICE

PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO INGLESA

Este livro é uma tentativa de tornar a teoria literária moderna inteligível e atraente ao maior número possível de leitores. Desde sua primeira edição em 1983, tenho o prazer de poder afirmar que vem sendo estudado tanto por advogados quanto por críticos literários, antropólogos e teóricos culturais. Em certo sentido, isto talvez não seja tão surpreendente assim. Como o próprio livro tenta demonstrar, não existe, de fato, nenhuma "teoria literária" no sentido de um corpo teórico que se origine da literatura ou seja exclusivamente aplicável a ela. Nenhuma das abordagens apresentadas neste livro, de fenomenologia e semiótica a estruturalismo e psicanálise, diz respeito *apenas* à escrita "literária". Pelo contrário, todas elas provêm de outras áreas das humanidades e têm implicações que em muito extrapolam a própria literatura. É este, imagino, um dos motivos da popularidade do livro, e um motivo que justifica plenamente uma nova edição. Impressionou-me, também, o número de leitores não-acadêmicos que se deixaram atrair pela obra. Ao contrário da maioria das obras do

gênero, esta conseguiu atingir um público leitor que não pertence à academia, um fato de especial interesse quando examinado à luz do suposto elitismo da teoria literária. Se sua linguagem é difícil, quando não esotérica, ao mesmo tempo parece tratar-se de uma linguagem que interessa a pessoas que nunca freqüentaram uma universidade; e, se assim for, devem rever suas posições algumas das pessoas que, egressas da academia, rejeitam-na por seu esoterismo. É estimulante, de qualquer modo, que numa era pós-moderna na qual se espera que o significado, a exemplo de tudo o mais, seja instantaneamente consumível, existam pessoas que acham que vale a pena adquirir novas maneiras de falar sobre a literatura.

Algumas correntes teóricas têm-se mostrado, de fato, excessivamente herméticas e obscurantistas, e o presente livro constitui uma tentativa de consertar esse estrago, tornando-as mais amplamente acessíveis. Mas há outro sentido em que tal teoria é o próprio reverso do elitismo. O que há de verdadeiramente elitista nos estudos literários é a idéia de que as obras literárias só podem ser apreciadas por aqueles que possuem um tipo específico de formação cultural. Há os que têm "valores literários" impregnados em seus ossos, e os que definham na profundeza das trevas. Uma importante razão para o florescimento da teoria literária a partir da década de 1960 foi o esgotamento gradual desse pressuposto, sob o impacto de novos tipos de estudantes que chegavam às universidades, oriundos de meios supostamente "incultos". A teoria era uma forma de libertar as obras literárias da força repressora de uma "sensibilidade civilizada", e abri-las a um tipo de análise do qual, pelo menos em princípio, todos pudessem participar. No mais das vezes, os que se queixam da dificuldade de tal teoria também não consegui-

riam entender de imediato – o que não deixa de ser irônico – um livro de biologia ou engenharia química. Por que, então, os estudos literários deveriam ser diferentes? Talvez porque esperamos que a literatura seja um tipo de linguagem "comum", imediatamente acessível a todos. Mas isso configura uma "teoria" muito específica da literatura. Devidamente compreendida, a teoria literária tem em suas bases um impulso democrático, nunca elitista; e, a este respeito, quando ela *realmente* mergulha no empoladamente ilegível, está sendo desleal para com suas próprias raízes históricas.

T. E.

PREFÁCIO

Se quiséssemos datar o início da transformação sofrida pela teoria literária neste século, a melhor escolha talvez fosse o ano de 1917, quando o jovem formalista russo Vítor Sklovski publicou um artigo pioneiro, intitulado "Art as Device". Desde então, e particularmente nas duas últimas décadas, a teoria literária desenvolveu-se rapidamente: o próprio conceito de "literatura", "leitura" e "crítica" sofreu profundas alterações. Até o presente momento, porém, apenas uma pequena parte dessa revolução teórica ultrapassou o círculo dos especialistas e entusiastas: seu impacto maior ainda não foi sofrido pelos estudantes de literatura, nem pelos leitores em geral.

Este livro tem por objetivo oferecer àqueles que têm pouco ou nenhum conhecimento do assunto uma descrição razoavelmente abrangente da moderna teoria literária. Embora um tal projeto envolva, obviamente, omissões e simplificações, minha intenção foi a de popularizar o assunto, sem vulgarizá-lo. Posto que não existe, em minha opinião, uma maneira "neutra", não valorativa, de expor tal questão, procurei manter

minha argumentação rigorosamente em torno de um mesmo *problema*, o que, espero, possa contribuir para tornar o livro mais interessante.

O economista J. M. Keynes observou certa vez que os economistas que desprezavam a teoria, ou que diziam sair-se melhor sem ela, estavam simplesmente presos a uma teoria mais antiga. Isso também se aplica aos estudantes e críticos de literatura. Alguns se queixam de que a teoria literária é inconcebivelmente esotérica – julgam-na uma categoria à parte, elitista e misteriosa, de certa forma semelhante à física nuclear. Uma "educação literária" certamente não é o caminho mais indicado para estimular o pensamento analítico, mas a teoria literária de fato não é mais difícil do que muitas outras formas teóricas de investigação, sendo mesmo muito mais fácil do que algumas delas. Espero que este livro possa contribuir para desmistificar aqueles que temem estar o assunto fora de seu alcance. Alguns estudantes e críticos também objetam que a teoria literária "se interpõe entre o leitor e a obra". A resposta mais simples a esta observação é a de que sem alguma forma de teoria, por menos consciente e implícita que seja, não saberíamos, em primeiro lugar, como definir uma "obra literária", ou como deveríamos lê-la. A hostilidade para com a teoria geralmente significa uma oposição às teorias de outras pessoas, além de um esquecimento da teoria que se tem. O propósito deste livro é eliminar esta forma de repressão e permitir que dela nos lembremos.

INTRODUÇÃO:

O QUE É LITERATURA?

Se a teoria literária existe, parece óbvio que haja alguma coisa chamada literatura, sobre a qual se teoriza. Podemos começar, então, por levantar a questão: o que é literatura?

Muitas têm sido as tentativas de definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como a escrita "imaginativa", no sentido de ficção – escrita esta que não é literalmente verídica. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede. A literatura inglesa do século XVII inclui Shakespeare, Webster, Marvell e Milton; mas compreende também os ensaios de Francis Bacon, os sermões de John Donne, a autobiografia espiritual de Bunyan e os escritos de Sir Thomas Browne, qualquer que seja o nome que se dê a eles. Eventualmente, ela poderia abranger o *Leviatã*, de Hobbes, e a *History of the Rebellion*, de Clarendon. A literatura francesa do século XVII conta, além de Corneille e Racine, com as máximas de La Rochefoucauld, com os discursos fúnebres de Bossuet, com o tratado de poesia de Boileau, com as car-

tas de Mme. de Sevigné à sua filha, e com a filosofia de Descartes e Pascal. A literatura inglesa do século XIX geralmente inclui Lamb (mas não Bentham), Macaulay (mas não Marx) e Mill (mas não Darwin ou Herbert Spencer).

A distinção entre "fato" e "ficção", portanto, não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável. Já se disse, por exemplo, que a oposição que estabelecemos entre verdade "histórica" e verdade "artística", de modo algum, se aplica às antigas sagas irlandesas[1]. No inglês de fins do século XVI e princípios do século XVII, a palavra "novel" foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. Os romances e as notícias não eram claramente fatuais, nem claramente fictícios, a distinção que fazemos entre estas categorias simplesmente não era aplicada[2]. Certamente Gibbon achava que escrevia a verdade histórica, e talvez também fosse esse o sentimento dos autores do *Gênese*; tais obras, porém, são lidas hoje como "fatos" por alguns e como "ficção" por outros; Newman sem dúvida achava que suas meditações teológicas eram verdades, mas muitos leitores as consideram hoje "literatura". Além disso, se a "literatura" inclui muito da escrita "fatual", também exclui uma boa margem de ficção. As histórias em quadrinhos do Super-homem e os romances de Mills e Boon são ficção, mas isso não faz com que sejam geralmente considerados como

▼

1. Ver M. I. Steblin- Kamenskij, *The Saga Mind* (Odense, 1973).
2. Ver Lennard J. Davis, "A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel", em Edward W. Said (org.), *Literature and Society* (Baltimore e Londres, 1980).

literatura, e muito menos como Literatura. O fato de a literatura ser a escrita "criativa" ou "imaginativa" implicaria serem a história, a filosofia e as ciências naturais não-criativas e destituídas de imaginação?

Talvez nos seja necessária uma abordagem totalmente diferente. Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou "imaginativa", mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. Segundo essa teoria, a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma "violência organizada contra a fala comum". A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana. Se alguém se aproximar de mim em um ponto de ônibus e disser: "Tu, noiva ainda imaculada da quietude", tenho consciência imediata de que estou em presença do literário. Sei disso porque a tessitura, o ritmo e a ressonância das palavras superam o seu significado abstrato – ou, como os lingüistas diriam de maneira mais técnica, existe uma desconformidade entre os significantes e os significados. Trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exibe sua existência material, ao contrário do que ocorre com frases como: "Você não sabe que os motoristas de ônibus estão em greve?"

De fato, esta foi a definição de "literário" apresentada pelos formalistas russos, entre os quais estavam Vítor Sklovski, Roman Jakobson, Osip Brik, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum e Boris Tomashevski. Os formalistas surgiram na Rússia antes da revolução bolchevista de 1917; suas idéias floresceram durante a década de 1920, até serem eficientemente silenciadas pelo stalinismo. Sendo um grupo de críticos militantes, polêmicos, eles rejeitaram as doutrinas simbolistas

quase místicas que haviam influenciado a crítica literária até então e, imbuídos de um espírito prático e científico, transferiram a atenção para a realidade material do texto literário em si. À crítica caberia dissociar arte e mistério e preocupar-se com a maneira pela qual os textos literários funcionavam na prática: a literatura não era uma pseudo-religião, ou psicologia, ou sociologia, mas uma organização particular da linguagem. Tinha suas leis específicas, suas estruturas e mecanismos, que deviam ser estudados em si, e não reduzidos a alguma outra coisa. A obra literária não era um veículo de idéias, nem uma reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era um fato material, cujo funcionamento podia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina. Era feita de palavras, não de objetos ou sentimentos, sendo um erro considerá-la como a expressão do pensamento de um autor. O *Eugênio Onegin*, de Pushkin – observou certa vez Osip Brik com certa ousadia –, teria sido escrito mesmo que Pushkin não tivesse vivido.

Em sua essência, o formalismo foi a aplicação da lingüística ao estudo da literatura; e como a lingüística em questão era do tipo formal, preocupada com as estruturas da linguagem e não com o que ela de fato poderia dizer, os formalistas passaram ao largo da análise do "conteúdo" literário (instância em que sempre existe a tendência de recorrer à psicologia ou à sociologia) e dedicaram-se ao estudo da forma literária. Longe de considerarem a forma como a expressão do conteúdo, eles inverteram essa relação: o conteúdo era simplesmente a "motivação" da forma, uma ocasião ou pretexto para um tipo específico de exercício formal. O *Dom Quixote* não é uma obra "sobre" o personagem do mesmo nome: o persona-

gem é apenas um artifício para se reunirem diferentes tipos de técnicas narrativas. *A revolução dos bichos* não seria para os formalistas uma alegoria do stalinismo; pelo contrário, o stalinismo simplesmente ofereceria uma oportunidade propícia à criação de uma alegoria. Foi essa insistência obstinada que conquistou para os formalistas sua denominação depreciativa, a eles atribuída por seus antagonistas. E embora eles não negassem que a arte tivesse uma relação com a realidade social – de fato alguns deles estavam estreitamente associados aos bolcheviques – os formalistas afirmavam, provocadoramente, que essa relação fugia ao âmbito do trabalho do crítico.

Os formalistas começaram por considerar a obra literária como uma reunião mais ou menos arbitrária de "artifícios", e só mais tarde passaram a ver esses artifícios como elementos relacionados entre si: "funções" dentro de um sistema textual global. Os "artifícios" incluíam som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas; na verdade, incluíam todo o estoque de elementos literários formais; e o que todos esses elementos tinham em comum era o seu efeito de "estranhamento" ou de "desfamiliarização". A especificidade da linguagem literária, aquilo que a distinguia de outras formas de discurso, era o fato de ela "deformar" a linguagem comum de várias maneiras. Sob a pressão dos artifícios literários, a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida. Era uma linguagem que se "tornara estranha", e, graças a este estranhamento, todo o mundo cotidiano transformava-se, subitamente, em algo não familiar. Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou, como os formalistas diriam, "automatizadas". A literatura, impondo-nos uma consciência

dramática da linguagem, renova essas reações habituais, tornando os objetos mais "perceptíveis". Por ter de lutar com a linguagem de forma mais trabalhosa, mais autoconsciente do que o usual, o mundo que essa linguagem encerra é renovado de forma intensa. A poesia de Gerard Manley Hopkins oferece um exemplo particularmente claro do que se afirmou. O discurso literário torna estranha, aliena a fala comum; ao fazê-lo, porém, paradoxalmente nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa. Estamos quase sempre respirando sem ter consciência disso; como a linguagem, o ar é, por excelência, o ambiente em que vivemos. Mas se de súbito ele se tornar mais denso, ou poluído, somos forçados a renovar o cuidado com que respiramos, e o resultado disso pode ser a intensificação da experiência de nossa vida material. Lemos o bilhete escrito por um amigo, sem prestarmos muita atenção à sua estrutura narrativa; mas, se uma história se interrompe e recomeça, passa constantemente de um nível narrativo para outro, e retarda o clímax para nos manter em suspense, adquirimos então a consciência de como ela é construída, ao mesmo tempo em que nosso interesse por ela pode se intensificar. A história, como diriam os formalistas, usa artifícios que funcionam como "entraves" ou "retardamentos" para nos manter atentos; e na linguagem literária esses artifícios revelam-se claramente. Foi isso que levou Vítor Sklovski a observar maliciosamente, referindo-se ao *Tristram Shandy* de Laurence Sterne – um romance que cria tais entraves ao desenvolvimento de sua trama, que mal chega a começar –, que se tratava do "romance mais típico da literatura mundial".

Os formalistas, portanto, consideravam a linguagem literária como um conjunto de desvios da norma, uma espécie de

violência lingüística: a literatura é uma forma "especial" de linguagem, em contraste com a linguagem "comum", que usamos habitualmente. Mas para identificar um desvio é necessário que se possa identificar a norma da qual ele se afasta. Embora a "linguagem comum" seja um conceito muito ao gosto de certos filósofos de Oxford, a linguagem comum dos filósofos de Oxford pouca relação tem com a linguagem comum dos portuários de Glasgow. A linguagem usada por esses dois grupos sociais para escrever cartas de amor difere da que é habitualmente empregada na conversa com o vigário de sua paróquia. A idéia de que existe uma única linguagem "normal", uma espécie de moeda corrente usada igualmente por todos os membros da sociedade, é uma ilusão. Qualquer linguagem em uso consiste em uma variedade muito complexa de discursos, diferenciados segundo a classe, região, gênero, situação etc., os quais de forma alguma podem ser simplesmente unificados em uma única comunidade lingüística homogênea. O que alguns consideram norma, para outros poderá significar desvio: usar "ginnel" (beco) em lugar de "alleygnay" (travessa) pode ser poético em Brighton, mas constitui linguagem comum em Barnsley. Até mesmo o texto mais "prosaico" do século XV pode nos parecer "poético" hoje devido ao seu arcaísmo. Se deparássemos com um fragmento escrito isolado de alguma civilização há muito desaparecida, não poderíamos dizer se se tratava ou não de "poesia" apenas pelo exame que faríamos dele, já que não teríamos acesso aos discursos "comuns" daquela sociedade; e mesmo se uma pesquisa revelasse posteriormente que esse texto era um "desvio" da norma, ainda assim não ficaria provado que se tratava de poesia, pois nem todos os desvios lingüísticos são poéticos. A gíria, por exemplo. Um simples passar de olhos sobre o texto não seria sufi-

ciente para dizermos que não se tratava de um excerto da literatura "realista", se não dispuséssemos de maiores informações acerca de sua real função, enquanto fragmento escrito no seio da sociedade em questão.

Não é que os formalistas russos não compreendessem tudo isso. Eles reconheciam que as normas e os desvios se modificavam de um contexto social ou histórico para outro – que "poesia", nesse sentido, depende de nossa localização num dado momento. A "estranheza" de um texto não é garantia de que ele sempre foi, em toda parte, "estranho": era-o apenas em contraposição a um certo pano de fundo lingüístico normativo, e, se este se modificava, um tal fragmento escrito poderia deixar de ser considerado literário. Se todos usassem frases como "Noiva imaculada da quietude" numa conversação corriqueira de bar, esse tipo de linguagem poderia deixar de ser poético. Em outras palavras, para os formalistas, o caráter "literário" advinha das relações *diferenciais* entre um tipo de discurso e outro, não sendo, portanto, uma característica perene. Eles não queriam definir a "literatura", mas a "literaturidade" – os usos especiais da linguagem –, que não apenas podiam ser encontrados em textos "literários", mas também em muitas outras circunstâncias exteriores a eles. Quem acredita que a "literatura" possa ser definida por esses usos especiais da linguagem tem de enfrentar o fato de que há mais metáforas na linguagem usada habitualmente em Manchester do que na poesia de Marvell. Não há nenhum artifício "literário" – metonímia, sinédoque, litote, quiasmo etc. – que não seja usado intensivamente no discurso diário.

Ainda assim, os formalistas achavam que a essência do literário era o "tornar estranho". Eles apenas relativizavam esse uso

da linguagem, vendo-o como uma questão de contraste entre um tipo de discurso e outro. Mas e se no bar eu ouvisse alguém dizer na mesa ao lado da minha: "Essa caligrafia é tremendamente floreada!". Seria uma linguagem literária, ou não-literária? Na verdade, trata-se de linguagem "literária", pois vem do romance *A fome*, de Knut Hamsun. Mas como poderia eu saber que é literária? Afinal de contas, ela não exige que nenhuma atenção particular lhe seja dispensada enquanto desempenho verbal. Uma das respostas a essa pergunta seria dizer que a frase provém do romance *A fome*, de Knut Hamsun. É parte de um texto que leio como "ficção", que se anuncia como um "romance", que pode fazer parte do currículo universitário, e assim por diante. O contexto mostra-me que é literário, mas a linguagem em si não tem nenhuma propriedade ou qualidade que a distinga de outros tipos de discurso, tanto que poderíamos perfeitamente dizer isso num bar, sem provocar a admiração dos outros pela nossa habilidade literária. Pensar na literatura como os formalistas o fazem é, na realidade, considerar toda a literatura como *poesia*. De fato, quando os formalistas trataram da prosa, simplesmente estenderam a ela as técnicas que haviam utilizado para a poesia. De modo geral, porém, considera-se que a literatura contenha muitas outras coisas além da poesia – por exemplo, obras realistas ou naturalistas que não são lingüisticamente autoconscientes, nem constituem uma realização particular em si mesmas. Por vezes, um estilo é considerado "bom" precisamente porque *não* atrai sobre si mesmo uma atenção indevida: admiramos sua simplicidade lacônica ou sua sobriedade. E o que dizer das piadas, dos *slogans* e refrões das torcidas de futebol, das manchetes de jornal, dos anúncios, que muitas vezes são ver-

balmente exuberantes, mas que, de modo geral, não são classificados como literatura?

Um outro problema concernente ao argumento da "estranheza" é o de que todos os tipos de escrita podem, se trabalhados com a devida engenhosidade, ser considerados "estranhos". Veja-se uma afirmação prosaica, perfeitamente clara, como a que se encontra por vezes no metrô: "Cachorros devem ser carregados na escada rolante." Isso talvez não seja tão claro quanto pode parecer à primeira vista: significará que nós temos de carregar um cachorro na escada rolante? Seremos impedidos de usá-la se não encontrarmos algum vira-lata para tomarmos nos braços, antes de subirmos ou descermos? Muitos avisos, aparentemente claros, encerram ambigüidades semelhantes: "Coloque o lixo no cesto", por exemplo, ou a placa de sinalização de uma estrada inglesa que diz "Saída", lida por um americano da Califórnia. Mesmo se deixarmos de lado tais ambigüidades perturbadoras, certamente é óbvio que o anúncio do metrô poderia ser lido como literatura. Poderíamos nos deixar levar pelo *staccato* abrupto, ameaçador, dos primeiros vocábulos ponderosos; poderíamos surpreender nossa mente, no momento em que ela deparasse com a rica alusão suscitada pelo vocábulo "carregados", divagando entre ressonâncias que sugerem o salvamento de cães coxos; e talvez pudéssemos até mesmo detectar na própria melodia e inflexão da palavra "rolante", uma alusão ao movimento de subir e descer da coisa em si. Tal exercício pode ser infrutífero, mas não será significativamente mais infrutífero do que pretender ouvir o entrechoque dos sabres na descrição poética de um duelo, e pelo menos tem a vantagem de sugerir que a "literatura" pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita como daquilo que a escrita faz com as pessoas.

Mas mesmo que alguém lesse o aviso dessa maneira, ainda assim seria uma questão de lê-lo como se fosse *poesia*, que é apenas uma parte do que a literatura comumente abrange. Vamos, portanto, examinar uma outra maneira de "ler erroneamente" o aviso, que nos pode levar um pouco mais além em nossa análise. Imaginemos um bêbedo, tarde da noite, segurando-se no corrimão da escada rolante e que lê o aviso com dificultosa atenção durante vários minutos para depois dizer a si mesmo: "Como é verdade!" Que tipo de erro se verifica neste caso? O que o bêbedo faz é considerar o aviso como uma espécie de afirmação dotada de uma significação geral, até mesmo cósmica. Aplicando certas convenções de leitura às suas palavras, ele as elogia sem relacioná-las com o seu contexto imediato, generalizando-as além de sua finalidade pragmática e dando-lhes uma significação mais ampla e provavelmente mais profunda. Isto sem dúvida parece ser uma operação envolvida naquilo que as pessoas chamam de literatura. Quando o poeta nos diz que seu amor é como uma rosa vermelha, sabemos, pelo simples fato de ele colocar em verso tal afirmação, que não lhe devemos perguntar se ele realmente teve uma namorada que, por alguma estranha razão, lhe parecia ser semelhante a uma rosa. Ele nos está dizendo alguma coisa sobre as mulheres e sobre o amor em geral. Poderíamos dizer, portanto, que a literatura é um discurso "não-pragmático"; ao contrário dos manuais de biologia e recados deixados para o leiteiro, ela não tem nenhuma finalidade prática imediata, referindo-se apenas a um estado geral de coisas. Por vezes, mas nem sempre, ela pode empregar uma linguagem peculiar como se quisesse tornar evidente esse fato – para indicar que se trata de uma *maneira de falar* sobre a mulher, e não sobre alguma

mulher da vida real em particular. Esse enfoque na maneira de falar, e não na realidade daquilo de que se fala, é por vezes considerado como uma indicação do que entendemos por literatura: uma espécie de linguagem *auto-referencial*, uma linguagem que fala de si mesma.

Mas também essa definição da literatura encerra problemas. Entre outras coisas, teria sido uma surpresa para George Orwell saber que seus ensaios devem ser lidos como se os tópicos por ele examinados fossem menos importantes do que a maneira pela qual os examinou. Em grande parte daquilo que é classificado como literatura, o valor verídico e a relevância prática do que é dito *é* considerado importante para o efeito geral. Contudo, mesmo considerando que o discurso "não-pragmático" é parte do que se entende por "literatura", segue-se dessa "definição" o fato de a literatura não poder ser, de fato, definida "objetivamente". A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido. Há certos tipos de escritos – poemas, peças de teatro, romances – que, de forma claramente evidente, pretendem ser "não-pragmáticos" nesse sentido, mas isso não nos garante que serão realmente lidos dessa maneira. Eu poderia muito bem ler a descrição que Gibbon faz do império romano não porque esteja suficientemente equivocado para achar que ela será uma fonte fidedigna de informações sobre a Roma antiga, mas porque gosto do estilo da prosa de Gibbon, ou porque me agradam as imagens da corrupção humana, qualquer que seja a sua fonte histórica. Mas eu poderia ler o poema de Robert Burns porque não sei – supondo-se que eu fosse um horticultor japonês – se a rosa vermelha floresceu na Inglaterra do século XVIII. Isso, pode-se dizer, não signifi-

ca ler Burns como "literatura"; mas será que minha leitura dos ensaios de Orwell como literatura só será possível se eu generalizar o que ele diz sobre a guerra civil espanhola, interpretando-o como um tipo de observação cósmica sobre a vida humana? Se é certo que muitas das obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas foram "construídas" para serem lidas como literatura, também é certo que muitas não o foram. Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado.

Nesse sentido, podemos pensar na literatura menos como uma qualidade inerente, ou como um conjunto de qualidades evidenciadas por certos tipos de escritos que vão desde *Beowulf* até Virginia Woolf, do que como as várias maneiras pelas quais as pessoas *se relacionam* com a escrita. Não seria fácil isolar, entre tudo o que se chamou de "literatura", um conjunto constante de características inerentes. Na verdade, seria tão impossível quanto tentar isolar uma única característica comum que identificasse todos os tipos de jogos. Não existe uma "essência" da literatura. Qualquer fragmento de escrita pode ser lido "não-pragmaticamente", se é isso o que significa ler um texto como literatura, assim como qualquer escrito

pode ser lido "poeticamente". Se examino o horário dos trens não para descobrir uma conexão, mas para estimular minhas reflexões gerais sobre a velocidade e complexidade da vida moderna, então poder-se-ia dizer que o estou lendo como literatura. John M. Ellis argumentou que a palavra "literatura" funciona como a palavra "mato": o mato não é um tipo específico de planta, mas qualquer planta que, por uma razão ou outra, o jardineiro não quer no seu jardim[3]. "Literatura" talvez signifique exatamente o oposto: qualquer tipo de escrita que, por alguma razão, seja altamente valorizada. Como os filósofos diriam, "literatura" e "mato" são termos antes *funcionais* do que *ontológicos*: falam do que fazemos, não do estado fixo das coisas. Eles nos falam do papel de um texto ou de um cardo num contexto social, suas relações com o ambiente e suas diferenças com esse mesmo ambiente, a maneira pela qual se comporta, as finalidades que lhe podem ser dadas e as práticas humanas que se acumularam à sua volta. "Literatura" é, nesse sentido, uma definição puramente formal, vazia. Mesmo se pretendermos que ela seja um tratamento não-pragmático da linguagem, ainda assim não teremos chegado a uma "essência" da literatura, porque isso também acontece com outras práticas lingüísticas, como as piadas. De qualquer modo, está longe de ser clara a possibilidade de distinguirmos nitidamente entre as maneiras "prática" e "não-prática" de nos relacionarmos com a linguagem. A leitura de um romance, feita por prazer, evidentemente difere da leitura de um sinal rodoviário em busca de informação; mas como classificar a leitura de um manual de biologia que tem por objetivo ampliar nossos conhecimen-

▼

3. *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis* (Berkeley, 1974), pp. 37-42.

tos? Será isso um tratamento "pragmático" da linguagem, ou não? Em muitas sociedades, a literatura teve funções absolutamente práticas, como função religiosa; a nítida distinção entre "prático" e "não-prático" talvez só seja possível numa sociedade como a nossa, na qual a literatura deixou de ter grande função prática. Poderemos estar oferecendo como definição geral um sentido do "literário" que é, na verdade, historicamente específico.

Portanto, ainda não descobrimos o segredo que faz com que Lamb, Macaulay e Mill sejam literatura, mas não, falando em termos gerais, Bentham, Marx e Darwin. Uma resposta simples talvez seja o fato de os três primeiros serem exemplos de "escrever bonito", ao passo que os três últimos, não. Essa resposta tem a desvantagem de ser em grande parte inverídica, pelo menos em minha opinião, mas encerra a conveniência de sugerir que, de modo geral, as pessoas consideram como "literatura" a escrita que lhes parece *bonita.* Uma objeção óbvia é a de que se tal definição tivesse validade geral, não haveria a "má literatura". Posso achar que Lamb e Macaulay são sobrestimados, mas isso não significa necessariamente que eu deixe de considerá-los como literatura. Podemos achar Raymond Chandler "bom em seu gênero", mas não exatamente literatura. Por outro lado, se Macaulay fosse um autor realmente ruim – se não tivesse nenhuma capacidade de percepção da gramática, e parecesse interessado apenas em ratos brancos – sua obra poderia ser considerada não-literária, não chegando nem mesmo a ser má literatura. Os julgamentos de valor parecem ter, sem dúvida, muita relação com o que se considera literatura, e com o que não se considera – não necessariamente no sentido de que o estilo tem de ser "belo" para

ser literário, mas sim de que tem de ser *do tipo* considerado belo; ele pode ser um exemplo menor de um modo geralmente considerado como valioso. Ninguém diria que o bilhete de ônibus é um exemplo menor de literatura, mas alguém poderia dizer que a poesia de Ernest Dowson constitui tal exemplo. A expressão "bela escrita", ou *belles lettres*, é ambígua nesse sentido: denota uma espécie de escrita em geral muito respeitada, embora não nos leve necessariamente à opinião de que um determinado exemplo dela é "belo".

Com essa ressalva, a sugestão de que "literatura" é um tipo de escrita altamente valorizada é esclarecedora. Contudo, ela tem uma conseqüência bastante devastadora. Significa que podemos abandonar, de uma vez por todas, a ilusão de que a categoria "literatura" é "objetiva", no sentido de ser eterna e imutável. Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente – Shakespeare, por exemplo –, pode deixar de sê-lo. Qualquer idéia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, tal como a entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonada como uma quimera. Alguns tipos de ficção são literatura, outros não; parte da literatura é ficcional, e parte não é; a literatura pode se preocupar consigo mesma no que tange ao aspecto verbal, mas muita retórica elaborada não é literatura. A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe. Quando, deste ponto em diante, eu utilizar as palavras "literário" e "literatura" neste livro, eu o farei com a reserva de que tais expressões não são de fato as melhores; mas não dispomos de outras no momento.

A dedução, feita a partir da definição de literatura como uma escrita altamente valorativa, de que ela não constitui uma

entidade estável, resulta do fato de serem notoriamente variáveis os juízos de valor. "Os tempos se modificam, os valores, não", diz o anúncio de um jornal, como se ainda acreditássemos na necessidade de se matarem bebês que nascem defeituosos, ou de se exporem doentes mentais à curiosidade pública. Assim como uma obra pode ser considerada como filosofia num século, e como literatura no século seguinte, ou vice-versa, também pode variar o conceito do público sobre o tipo de escrita considerado como digno de valor. Até as razões que determinam a formação do critério de valioso podem se modificar. Isso, como disse, não significa necessariamente que venha a ser recusado o título de literatura a uma obra considerada menor: ela ainda pode ser chamada assim, no sentido de pertencer ao *tipo* de escrita geralmente considerada como de valor. Mas não significa que o chamado "cânone literário", a "grande tradição" inquestionada da "literatura nacional", tenha de ser reconhecido como um *construto*, modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares, e num determinado momento. Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa *em si*, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. "Valor" é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare. Suas obras passariam a parecer absolutamente estranhas, impregnadas de modos de pensar e sentir que essa sociedade considerasse limitados ou irrelevantes. Em tal situação, Shakespeare não teria mais valor

do que muitos grafitos de hoje. E embora para muitos essa condição social possa parecer tragicamente empobrecida, creio que seria dogmatismo não considerar a possibilidade de que ela resultasse de um enriquecimento humano geral. Karl Marx preocupava-se com a razão pela qual a arte da Grécia antiga mantinha um "encanto eterno", embora as condições sociais que a tinham produzido há muito tivessem desaparecido. Mas como poderemos saber se ela continuará sendo "eternamente" encantadora, já que a história ainda não terminou? Imaginemos que, graças a alguma hábil pesquisa arqueológica, descobríssemos muito mais sobre o que a antiga tragédia grega realmente significava para seu público original, reconhecêssemos que tais interesses estão muito distantes dos nossos, e começássemos a reler esta peça à luz desse novo conhecimento. Como conseqüência, poderíamos deixar de apreciá-las. Poderíamos passar a ver que delas gostávamos porque involuntariamente as líamos à luz de nossas próprias preocupações; quando tal interpretação tornou-se menos possível, o drama deixou de ter significado para nós.

O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra maneira – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos. Pode acontecer, é claro, que ainda conservemos muitas das preocupações inerentes à da própria obra, mas pode ocorrer também que não estejamos valorizando exatamente a "mesma" obra, embora assim nos pareça. O "nosso" Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o "nosso" Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. Diferentes

períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare "diferentes", de acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados, embora não necessariamente os mesmos. Todas as obras literárias, em outras palavras, são "reescritas", mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma "reescritura". Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis. E essa é uma das razões pelas quais o ato de classificar algo como literatura é extremamente instável.

Não quero dizer que seja instável porque os juízos de valor sejam "subjetivos". De acordo com tal interpretação, o mundo é dividido entre fatos sólidos, "exteriores", como a estação ferroviária Grand Central, e arbitrários juízos de valor "interiores", como gostar de bananas ou achar que o tom de um poema de Yeats vai da fanfarronice defensiva à resignação sombria. Os fatos são públicos e indiscutíveis, os valores são privados e gratuitos. Há uma diferença óbvia entre descrever um fato, como "Esta catedral foi construída em 1612", e registrar um juízo de valor, como "Esta catedral é um exemplo magnífico da arquitetura barroca". Vamos supor, porém, que a primeira afirmação tenha sido feita a um visitante estrangeiro que percorre a Inglaterra, e o tenha intrigado muito. Por que, ele poderia perguntar, você insiste em mencionar as datas da construção de todos esses edifícios? Por que essa obsessão com as origens? Na sociedade em que vivo, ele poderia continuar, não mantemos um registro desses acontecimentos; nossos edifícios são classificados de acordo com sua posição em relação

ao noroeste ou ao sudeste. Isso demonstraria parte do sistema inconsciente de juízos de valor que sublinha minhas próprias descrições. Esses juízos de valor não são necessariamente do mesmo tipo que "Esta catedral é um exemplo magnífico da arquitetura barroca", mas ainda assim são juízos de valor, e nenhuma afirmação relacionada com fatos pode evitá-los. Afinal, as afirmações sobre os fatos são *afirmações* que pressupõem alguns juízos questionáveis: os juízos de que tais afirmações são dignas de serem feitas, talvez mais dignas do que algumas outras, de que eu sou a pessoa indicada para fazê-las e talvez a pessoa capaz de assegurar sua veracidade, de que você é a pessoa indicada para fazê-las, de que se obtém algo de útil com essa afirmação, e assim por diante. Uma conversa num café pode transmitir informação, mas o que predomina nesse tipo de conversa é um forte elemento daquilo que os lingüistas chamariam de "fático", uma preocupação com o ato da comunicação em si mesmo. Ao conversar com você sobre as condições do tempo, estou assinalando também que considero digna de valor a conversa com você, que o considero uma pessoa com quem vale a pena conversar, que não sou anti-social e que não estou inclinado a fazer uma crítica detalhada de sua aparência pessoal.

Nesse sentido, não há possibilidade de se fazer uma observação totalmente desinteressada. Naturalmente, o fato de mencionar a data em que uma catedral foi construída é considerado, em nossa cultura, como uma afirmação mais imparcial do que expressar uma opinião sobre sua arquitetura; mas poderíamos também imaginar situações nas quais a afirmação anterior estaria mais "carregada de valor" do que a segunda. Talvez "barroco" e "magnífico" se tenham transformado mais ou

menos em sinônimos, ao passo que apenas um punhado de pessoas teimosas se apegam à crença de que a data de construção de um edifício seja significativa, e minha afirmação seja tomada como uma maneira codificada de assinalar essa posição. Todas as nossas afirmações descritivas se fazem dentro de uma rede, freqüentemente invisível, de categorias de valores; de fato, sem essas categorias nada teríamos a dizer uns aos outros. Não que tenhamos alguma coisa chamada conhecimento fatual que possa ser deformado por interesses e juízos particulares, embora isso seja perfeitamente possível; ocorre, porém, que sem interesses particulares não teríamos nenhum conhecimento, porque não veríamos nenhuma utilidade em nos darmos ao trabalho de adquirir tal conhecimento. Os interesses são *constitutivos* de nosso conhecimento, e não apenas preconceitos que o colocam em risco. A pretensão de que o conhecimento deve ser "isento de valores" é, em si, um juízo de valor.

Pode ocorrer que a preferência por bananas seja uma questão meramente particular, embora tal fato seja questionável. Uma análise exaustiva de minhas preferências por alimentos provavelmente revelaria a profunda relevância que elas têm para certas experiências formativas de minha infância, para as relações com meus pais e irmãos e para muitos outros fatores culturais que são tão sociais e "não-subjetivos" quanto as estações ferroviárias. Isso é ainda mais válido no que diz respeito à estrutura fundamental de crenças e interesses que me envolve desde o nascimento, como membro de uma determinada sociedade, tais como a convicção de que me devo manter em boa saúde, de que as diferenças dos papéis sexuais têm suas raízes na biologia humana, ou de que os seres humanos

são mais importantes do que os crocodilos. Podemos discordar disso ou daquilo, mas tal discordância só é possível porque partilhamos de certas maneiras "profundas" de ver e valorizar, que estão ligadas à nossa vida social, e que não poderiam ser modificadas sem transformarem essa vida. Ninguém me castigará seriamente por não gostar de um determinado poema de Donne, mas se, em certas circunstâncias, eu argumentasse que Donne não é literatura, eu correria o risco de perder meu emprego. Sou livre para votar a favor dos trabalhistas ou dos conservadores, mas se eu tentar agir com a convicção de que essa escolha apenas mascara um preconceito mais profundo – o preconceito de que o significado da democracia limita-se a colocar uma cruz num voto de tantos em tantos anos – então, em certas circunstâncias excepcionais, eu poderia acabar na cadeia.

A estrutura de valores, em grande parte oculta, que informa e enfatiza nossas afirmações fatuais, é parte do que entendemos por "ideologia". Por "ideologia" quero dizer, aproximadamente, a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura do poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos. Segue-se, dessa grosseira definição, que nem todos os nossos juízos e categorias subjacentes podem ser proveitosamente considerados ideológicos. Temos a convicção profunda de que avançamos para o futuro (pelo menos uma outra sociedade acha que está recuando para o futuro), mas, embora essa maneira de ver *possa* se relacionar de modo significativo com a estrutura de poder de nossa sociedade, isso necessariamente não ocorre sempre e em toda a parte. Não entendo por "ideologia" apenas as crenças que têm raízes profundas, e são muitas vezes

inconscientes; considero-a, mais particularmente, como sendo os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social. O fato de que tais convicções não são apenas caprichos particulares pode ser ilustrado com um exemplo literário.

Em seu famoso estudo *A prática da crítica literária* (1929), o crítico I. A. Richards, de Cambridge, procurou demonstrar como os juízos de valor literários podem ser caprichosos e subjetivos, distribuindo aos seus alunos uma série de poemas, sem os títulos e os nomes dos autores, e pedindo-lhes que os avaliassem. Os julgamentos resultantes foram muito variados: poetas consagrados pelo tempo receberam notas baixas, e autores obscuros foram elogiados. Na minha opinião, porém, o aspecto mais interessante desse projeto, e ao que parece não percebido pelo próprio Richards, foi demonstrar como um consenso de avaliações inconscientes está presente nessas diferentes opiniões. Lendo as opiniões dos alunos de Richards sobre as obras literárias, surpreendem-nos os hábitos de percepção e interpretação que, espontaneamente, todos têm em comum – o que esperam que a literatura seja, quais os pressupostos que levam a um poema e que satisfações esperam obter dele. Nada disso é realmente surpreendente, pois todos os participantes da experiência eram, presumidamente, jovens, brancos, de classe média alta ou média, educados em escolas particulares inglesas da década de 1920; e a maneira pela qual reagiram a um poema dependeu de muitas outras coisas além de fatores puramente "literários". Suas reações críticas estavam profundamente ligadas aos seus preconceitos e crenças mais gerais. Não se trata de uma questão de *culpa*: não há reação crítica que não tenha tais ligações, e assim sendo não há nada

que se assemelhe a um julgamento ou interpretação crítica puramente "literária". Se alguém é culpado, será I. A. Richards, que como um professor de Cambridge, jovem, branco, de classe média alta, foi incapaz de objetivar um contexto de interesses do qual ele partilhava em consideráveis proporções, sendo por isso incapaz de reconhecer plenamente que as diferenças locais, "subjetivas", de avaliação, funcionam dentro de uma maneira específica, socialmente estruturada, de ver o mundo.

Se não é possível ver a literatura como uma categoria "objetiva", descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros. Se tal afirmação parece exagerada, ou fruto de um preconceito pessoal, podemos testá-la através de uma exposição sobre a ascensão da "literatura" na Inglaterra.

CAPÍTULO I

A ASCENSÃO DO INGLÊS

Na Inglaterra do século XVIII, o conceito de literatura não se limitava, como costuma ocorrer hoje, aos escritos "criativos" ou "imaginativos". Abrangia todo o conjunto de obras valorizadas pela sociedade: filosofia, história, ensaios e cartas, bem como poemas. Não era o fato de ser ficção que tornava um texto "literário" – o século XVIII duvidava seriamente se viria a ser literatura a forma recém-surgida do romance – e sim sua conformidade a certos padrões de "belas letras". Os critérios do que se considerava literatura eram, em outras palavras, francamente ideológicos: os escritos que encerravam os valores e "gostos" de uma determinada classe social eram considerados literatura, ao passo que uma balada cantada nas ruas, um romance popular, e talvez até mesmo o drama, não o eram. Nessa conjuntura histórica, portanto, o "conteúdo de valor" do conceito de literatura era razoavelmente auto-evidente.

Mas no século XVIII a literatura fazia algo mais do que "encerrar" certos valores sociais: era um instrumento vital para o maior aprofundamento e a mais ampla disseminação destes mesmos valores. A Inglaterra do século XVIII emergia, sofrida

mas intacta, de uma sangrenta guerra civil do século anterior, que violentamente colocara umas contra as outras as classes sociais. E, no esforço de se reconsolidar uma ordem social abalada, as noções neoclássicas de Razão, Natureza, ordem e propriedade, epitomizadas na arte, eram conceitos importantes. Com a necessidade de se unificarem à aristocracia governante as classes médias, cada vez mais poderosas, embora espiritualmente bastante empobrecidas, de se difundirem costumes sociais refinados, hábitos de gostos "corretos" e padrões culturais comuns, a literatura ganhou uma nova importância. Ela incluía toda uma série de instituições ideológicas: periódicos, cafés, tratados sociais e estéticos, sermões, traduções dos clássicos, manuais de etiqueta e de moral. A literatura não era uma questão de "experiência sentida", de "reação pessoal" ou de "singularidade imaginativa": esses termos, que para nós são hoje inseparáveis da noção de "literário", não teriam muita importância para Henry Fielding.

Na verdade, foi só com o que chamamos hoje de "período romântico" que as nossas definições de literatura começaram a se desenvolver. O sentido moderno da palavra "literatura" só começa a surgir de fato no século XIX. A literatura, nesse sentido da palavra, é um fenômeno historicamente recente: foi inventado mais ou menos em fins do século XVIII e teria sido considerado muito estranho por Chaucer, ou mesmo por Pope. O que aconteceu, em primeiro lugar, foi uma limitação da categoria da chamada obra "criativa" ou "imaginativa". As últimas décadas do século XVIII testemunharam uma nova divisão e demarcação dos discursos, uma reorganização radical do que poderíamos chamar de "formação discursiva" da sociedade inglesa. A "poesia" passa a significar muito mais do que o verso: na época do *Defesa da poesia*, de Shelley (1821), ela sig-

nifica um conceito de criatividade humana radicalmente contrário à ideologia utilitária do meio do capitalismo na Inglaterra. É claro que uma distinção entre escritos "fatuais" e "imaginativos" havia sido estabelecida há muito tempo: a palavra "poesia", tradicionalmente, caracteriza a ficção, e Philip Sidney fez dela uma eloqüente defesa em seu *Apology for Poetry.* Na época do período romântico, porém, a literatura se tornava virtualmente sinônimo de "imaginativo": escrever sobre o que não existe era, de alguma forma, mais emocionante e mais valioso do que escrever um relatório sobre Birmingham ou sobre a circulação do sangue. A palavra "imaginativo" enerva uma ambigüidade que sugere tal atitude: tem a ressonância do qualificativo "imaginário", significando o que é "literalmente inverídico", mas é também, decerto, um termo avaliativo, que significa "visionário" ou "inventivo".

Visto que somos pós-românticos, no sentido de sermos antes produtos daquela época do que fielmente posteriores a ela, temos dificuldade em perceber como essa idéia é curiosa e historicamente particular. Sem dúvida, ela teria sido assim considerada pela maioria dos escritores ingleses cuja "visão imaginativa" hoje elevamos, reverentemente, acima do discurso meramente "prosaico" dos que não encontram um tema mais dramático do que a Morte Negra ou o Gueto de Varsóvia. De fato, é no período romântico que o qualificativo "prosaico" começa a adquirir seu sentido negativo de coisa pouco inspiradora, monótona, aborrecida. Se o que não existe nos parece mais atraente do que o que existe, se a poesia ou a imaginação tem posição privilegiada em relação à prosa ou ao "fato concreto", parece razoável supor que isso revele alguma coisa significativa sobre os tipos de sociedade em que os românticos viveram.

O período histórico em questão é de revolução: na América e na França, os velhos regimes coloniais ou feudais são derrubados pela insurreição da classe média, enquanto a Inglaterra chega a seu ponto de transformação econômica, provavelmente graças aos enormes lucros colhidos com o comércio de escravos no século XVIII e ao controle imperial dos mares, para vir a tornar-se a primeira nação capitalista industrial do mundo. Mas as esperanças visionárias e as energias dinâmicas liberadas por essas revoluções, energias estas vitais aos escritos românticos, entram em uma contradição potencialmente trágica com as duras realidades dos novos regimes burgueses. Na Inglaterra, um utilitarismo grosseiramente filisteu passa rapidamente a ser a ideologia predominante da classe média industrial, que toma como fetiche o fato, reduz as relações humanas a trocas de mercado e rejeita a arte como ornamento pouco lucrativo. A cruel disciplina do início do capitalismo industrial deslocou comunidades inteiras, transformou a vida humana numa escravidão assalariada, impôs um processo de trabalho alienante à recém-formada classe operária e não aceitou nada que, no mercado aberto, não pudesse ser transformado em mercadoria. Quando a classe operária responde com um protesto militante a essa opressão, e quando as lembranças perturbadoras da revolução além do canal da Mancha ainda perseguem seus governantes, o Estado inglês reage com uma repressão política brutal, que transforma a Inglaterra, durante parte do período romântico, num Estado que é, de fato, um estado de sítio[1].

▼

1. Ver E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (Londres, 1963); e E. J. Hobsbawm, *The Age of Revolution* (Londres, 1977).

Diante dessas forças, o privilégio concedido pelos românticos à "imaginação criativa" pode ser visto como algo consideravelmente mais importante do que o escapismo ocioso. Pelo contrário, a "literatura" surge agora como um dos poucos encraves nos quais os valores criativos expurgados da face da sociedade inglesa pelo capitalismo industrial podem ser celebrados e afirmados. A "criação imaginativa" pode ser oferecida como uma imagem do trabalho não-alienado; o alcance intuitivo e transcendental da mente poética constitui-se numa crítica viva daquelas ideologias racionalistas ou empiristas escravizadas ao "fato". A própria obra literária passa a ser vista como uma unidade orgânica misteriosa, em contraste com o individualismo fragmentado do mercado capitalista: ela é espontânea e não calculada racionalmente, criativa, e não mecânica. A palavra "poesia", portanto, já não se refere simplesmente a um modo técnico de escrever: tem profundas implicações sociais, políticas e filosóficas; ao ouvi-la, a classe governante pode, literalmente, sacar o revólver. A literatura torna-se uma ideologia totalmente alternativa, e a própria "imaginação", como em Blake e Shelley, torna-se uma fuga política. Sua tarefa é transformar a sociedade em nome das energias e valores representados pela arte. Os principais poetas românticos foram, em sua maioria, ativistas políticos, que incluíram a continuidade, e não o conflito, entre seus compromissos literários e sociais.

Não obstante, já podemos começar a perceber nesse radicalismo literário uma outra ênfase, que nos é mais familiar: a importância dada à soberania e à autonomia da imaginação, seu enorme distanciamento das questões meramente prosaicas de alimentar os filhos ou de lutar pela justiça política. Se a natureza "transcendental" da imaginação ofereceu um desafio

a um racionalismo anêmico, também pôde oferecer ao escritor uma alternativa confortavelmente absoluta à própria história. Na verdade, esse distanciamento da história refletia a situação real do escritor romântico. A arte se tornava uma mercadoria como qualquer outra, e o artista romântico, pouco mais do que o produtor de uma mercadoria de menor importância. Apesar de toda a sua pretensão retórica de ser "representativo" da humanidade, de falar com a voz do povo e pronunciar verdades eternas, ele existia cada vez mais à margem de uma sociedade que não se inclinava a dar maior importância aos profetas. O belo idealismo apaixonado dos românticos, portanto, era também idealista num sentido mais filosófico da palavra. Privado de qualquer lugar adequado dentro dos movimentos sociais que poderiam ter realmente transformado o capitalismo industrial em uma sociedade justa, o escritor foi obrigado, cada vez mais, a recuar para a solidão de sua própria mente criativa. A visão de uma sociedade justa foi, com muita freqüência, transformada em uma nostalgia impotente da velha Inglaterra "orgânica", que ficara para trás. Só na época de William Morris, que em fins do século XIX atrelou esse humanismo romântico à causa do movimento proletário, a distância entre a visão poética e a prática política foi significativamente encurtada[2].

Não é por acaso que o período que examinamos presencia o aparecimento da moderna "estética", ou a filosofia da arte. Foi principalmente dessa época, das obras de Kant, Hegel, Schiller, Coleridge e outros, que herdamos nossas idéias con-

▼

2. Ver Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (Londres, 1958), especialmente o Cap. 2, "The Romantic Artist".

temporâneas do "símbolo" e da "experiência estética", da "harmonia estética" e da natureza excepcional do objeto de arte. Antes, homens e mulheres haviam escrito poemas, montado peças ou pintado quadros com finalidades variadas, enquanto outros haviam lido ou visto essas obras de arte de diferentes maneiras. Agora, estas práticas concretas, historicamente variáveis, estavam sendo reunidas em uma faculdade especial, misteriosa, conhecida como a "estética", e uma nova geração de estetas procurava revelar as suas estruturas mais íntimas. Tais questões já haviam sido levantadas antes, mas agora começaram a adquirir nova significação. A suposição de que havia um objeto imutável conhecido como "arte", ou uma experiência passível de ser isolada, chamada "beleza" ou "estética", foi em grande parte produto da própria alienação da arte em relação à vida social, já mencionada anteriormente. Se a literatura havia deixado de ter qualquer função óbvia – se o escritor já não era uma figura tradicional a soldo da corte, da igreja ou de um mecenas aristocrático – então era possível usar esse fato em favor da literatura. Toda a razão de ser da escrita "criativa" era a sua gloriosa inutilidade, um "fim em si mesmo", altaneiramente distante de qualquer propósito social sórdido. Tendo perdido seu protetor, o escritor descobriu no poético um substituto para ele[3]. De fato, é um tanto improvável que a *Ilíada* fosse considerada arte pelos antigos gregos, no mesmo sentido em que uma catedral era um artefato para a Idade Média ou as obras de Andy Warhol são arte para nós; a estética, porém, teve o efeito de suprimir essas diferenças históricas. A

▼

3. Ver Jane P. Tompkins, "The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response", em Jane P. Tompkins (org.), *Reader-Response Criticism* (Baltimore e Londres, 1980).

arte foi isolada das práticas materiais, das relações sociais e dos significados ideológicos com os quais sempre havia se relacionado, e elevada à condição de um fetiche solitário.

No centro da teoria estética, no final do século XVIII, está a doutrina semimística do símbolo[4]. Para o romantismo, na verdade, o símbolo torna-se a panacéia de todos os problemas. Dentro dele, toda uma série de conflitos que na vida comum pareciam insolúveis – entre o sujeito e o objeto, o universal e o particular, o sensorial e o conceitual, o material e o espiritual, a ordem e a espontaneidade – podia ser resolvida num passe de mágica. Não é de surpreender que neste período tais conflitos fossem sentidos de maneira aguda. Os objetos, em uma sociedade que só os podia ver como mercadorias, pareciam sem vida, inertes, divorciados dos sujeitos humanos que os produziam ou usavam. O concreto e o universal pareciam ter-se separado; uma filosofia aridamente racionalista ignorava as qualidades sensoriais de coisas específicas, enquanto um empirismo de imprevidente (a filosofia "oficial" da classe média inglesa, tanto naquela época quanto agora) era incapaz de ver além de fragmentos particulares do mundo, sendo incapaz de formar a imagem total que esses fragmentos poderiam compor. As energias dinâmicas e espontâneas do progresso social deviam ser estimuladas, mas podadas de sua força potencialmente anárquica por uma ordem social restritiva. O símbolo fundiu movimento e imobilidade, conteúdo turbulento e forma orgânica, mente e mundo. Seu corpo material foi o veículo de uma verdade espiritual absoluta, percebida pela intuição direta e não por um processo trabalhoso de análise

▼

4. Ver Frank Kermode, *The Romantic Image* (Londres, 1957).

crítica. Nesse sentido, o símbolo fez com que essas verdades influíssem na mente de uma maneira inquestionável: ou se enxergava isto, ou não. Foi a pedra fundamental de um irracionalismo, uma sufocação da indagação crítica racional, que se generalizou na teoria literária, desde então. Tratava-se de algo *unitário*, e dissecá-lo – desmontá-lo para observar seu funcionamento – era quase tão blasfemo quanto tentar analisar a Santíssima Trindade. Todas as suas várias partes operavam espontaneamente em conjunto, para o bem comum, cada qual em seu lugar subordinado. Portanto, não é de espantar que o símbolo, ou o artefato literário como tal, tenha sido oferecido regularmente durante os séculos XIX e XX como um modelo ideal da própria sociedade humana. Se as classes inferiores esquecessem suas reivindicações e se unissem para o bem de todos, grande parte da tediosa agitação poderia ser evitada.

Falar de "literatura e ideologia" como dois fenômenos à parte que podem ser inter-relacionados é, como espero ter demonstrado, perfeitamente desnecessário num certo sentido. A literatura, no sentido que herdamos da palavra, *é* uma ideologia. Ela guarda as relações mais estreitas com questões de poder social. Mas, se o leitor ainda não estiver convencido, a narrativa do que aconteceu à literatura em fins do século XIX talvez seja um pouco mais persuasiva.

Se nos fosse solicitada uma única explicação para o aumento do número de estudos ingleses em fins do século XIX, a melhor resposta nos parece ser: "a falência da religião". Em meio ao período vitoriano, essa forma ideológica, tradicionalmente confiável, imensamente poderosa, enfrentava profundos problemas. Já não conquistava os corações e mentes das mas-

sas, e sob o duplo impacto das descobertas científicas e da mudança social, seu predomínio, antes inquestionável, corria o risco de desaparecer. Tal fato era muito perturbador para a classe dominante vitoriana, porque a religião é, por todas as razões, uma forma extremamente eficiente de controle ideológico. Como todas as ideologias de sucesso, ela age muito menos pelos conceitos explícitos, ou pelas doutrinas formuladas, do que pela imagem, símbolo, hábito, ritual e mitologia. É afetiva e empírica, entrelaçando-se com as raízes inconscientes mais profundas do sujeito humano; e qualquer ideologia social que seja incapaz de usar esses medos e necessidades profundos e não racionais, como o sabia T. S. Eliot, provavelmente não sobreviverá muito tempo. Além disso, a religião é capaz de se fazer sentir em todos os níveis sociais: se nela existe uma inflexão doutrinária voltada para a elite intelectual, também há um ramo pietista destinado às massas. Ela constitui excelente "cimento" social, que abrange o camponês crédulo, o liberal esclarecido de classe média e o seminarista intelectual numa mesma organização. Seu poder ideológico está na capacidade de "materializar" crenças em práticas: a religião é a comunhão do cálice e a bênção da colheita, e não apenas uma discussão abstrata sobre a consubstanciação ou a hiperdulia. Suas verdades finais, como as mediadas pelo símbolo literário, estão convenientemente fechadas à demonstração racional, sendo portanto absolutas em suas pretensões. Finalmente, a religião, pelo menos em suas formas vitorianas, é uma influência *pacificadora*, que estimula a humildade, o auto-sacrifício e a vida interior contemplativa. Não é de surpreender que a classe dominante vitoriana tivesse visto com pouca serenidade a ameaça de dissolução desse discurso ideológico.

Felizmente, porém, surgia outro discurso notavelmente semelhante: a literatura inglesa. George Gordon, antigo professor de literatura inglesa em Oxford, observou em sua aula inaugural que a "Inglaterra está doente e... a literatura inglesa deve salvá-la. Tendo falhado as Igrejas (tal como as entendo), e sendo lentos os remédios sociais, a literatura inglesa tem agora uma tríplice função: ela ainda deve, ao que me parece, nos dar prazer e nos instruir, mas também, e acima de tudo, salvar nossas almas e curar o Estado"[5]. As palavras de Gordon foram ditas em nosso século, mas encontraram ressonância em toda a Inglaterra vitoriana. Trata-se de uma reflexão notável esta de que, se não fosse por essa crise dramática na ideologia de meados do século XIX, poderíamos não ter hoje tal abundância de estudos analíticos de Jane Austen ou guias de Pound, escritos por blefadores. À medida que a religião deixa paulatinamente de proporcionar o "cimento" social, os valores afetivos e as mitologias básicas pelas quais uma turbulenta sociedade de classes pode encontrar uma unidade, a "literatura inglesa" passa a ser vista como o elemento capaz de carregar essa carga ideológica a partir da era vitoriana. A figura-chave desse processo é Matthew Arnold, sempre muito sensível às necessidades de sua classe social, e sinceramente dedicado a elas. A necessidade social premente, tal como Arnold reconhece, é a de "helenizar" ou cultivar a classe média filistina, que se mostrou incapaz de fundamentar seu poder político e econômico com uma ideologia adequadamente rica e sutil. Isso se pode fazer com uma transfusão de algo como o estilo tradicional da aris-

▼

5. Citado por Chris Baldick, "The Social Mission of English Studies" (tese de doutorado, Oxford, 1981), p. 156. Tenho uma dívida considerável para com este excelente estudo.

tocracia que, como Arnold genialmente percebe, está deixando de ser a classe dominante na Inglaterra, mas que dispõe de alguns elementos ideológicos com os quais prestar uma ajuda aos seus senhores da classe média. As escolas criadas pelo Estado, ligando a classe média à "melhor cultura de sua nação", confere-lhes "uma grandeza e nobreza de espírito, que o tom destas classes não tem condições, no momento, de evidenciar"[6].

Mas a verdadeira beleza dessa manobra está no efeito que ela terá no controle e na incorporação da classe operária:

> Constitui séria calamidade para uma nação o fato de ela ter o tom de seu sentimento e de sua grandeza de espírito reduzidos ou diluídos. Mas a calamidade parece ainda mais séria quando vemos que as classes médias, se permanecerem tal como agora estão, com seu espírito e cultura limitados, grosseiros, pouco inteligentes e pouco atraentes, serão quase que certamente incapazes de modelar ou assimilar as massas que estão abaixo delas, e cujas inclinações no momento presente são mais amplas e mais liberais que as delas. Elas chegam, essas massas, ansiosas por entrar em posse do mundo, por adquirir um senso mais acentuado de sua própria vida e atividade. Nessa evolução inexorável, seus educadores e iniciadores naturais são os que estão imediatamente acima dela, ou seja, as classes médias. Se estas não puderem conquistar a simpatia das classes que lhe são inferiores, ou falharem em sua orientação, a sociedade corre o risco de cair na anarquia[7].

Arnold é revigorantemente sincero: não há nele nenhuma pretensão frágil de que a educação da classe operária deva ser realizada principalmente em benefício dela mesma; o autor

▼

6. "The Popular Education of France", em *Democratic Education*, org. R. H. Super (Ann Arbor, 1962), p. 22.
7. *Ibid.*, p. 26.

nem pretende aparentar que sua preocupação com relação à condição espiritual dessa classe seja "desinteressada", uma de suas expressões favoritas. Ou, nas palavras ainda mais sinceras de um defensor dessa tese, no século XX: "Negar aos filhos da classe operária qualquer participação no imaterial é deixar que se transformem em homens que exigirão, com ameaças, um comunismo do material."[8] Se não forem lançados alguns romances às massas, elas poderão reagir lançando pedras.

A literatura foi, sob vários aspectos, um candidato bem adequado a essa empresa ideológica. Como atividade liberal, "humanizadora", podia proporcionar um antídoto poderoso ao excesso religioso e ao extremismo ideológico. Como a literatura, tal como a conhecemos, trata de valores humanos universais e não de trivialidades históricas como as guerras civis, a opressão das mulheres ou a exploração das classes camponesas inglesas, poderia servir para colocar numa perspectiva cósmica as pequenas exigências dos trabalhadores por condições decentes de vida ou por um maior controle de suas próprias vidas; com alguma sorte, poderia até mesmo levá-los a esquecer tais questões, numa contemplação elevada das verdades e das belezas eternas. O inglês, como diz um manual vitoriano para professores de inglês, contribui para "promover a simpatia e o sentimento de identidade entre todas as classes"; outro autor vitoriano fala da literatura como algo que abre "uma serena e luminosa região da verdade, onde todos podem se encontrar e caminhar juntos", acima da "fumaça e das tensões, do barulho e da agitação da vida inferior do homem, feita de preocupa-

▼

8. George Sampson, *English for the English* (1921), citado por Baldick, "The Social Mission of English Studies", p. 153.

ções, negócios e discussões"[9]. A literatura habituaria as massas ao pensamento e sentimento pluralistas, persuadindo-as a reconhecer que há outros pontos de vista além do seu – ou seja, o dos seus senhores. Transmitiria a elas a riqueza moral da civilização burguesa, a reverência pelas realizações da classe média e, como a leitura da obra literária é uma atividade essencialmente solitária, contemplativa, sufocaria nelas qualquer tendência subversiva de ação política coletiva. Além disso, ela faria com que tivesse orgulho de sua língua e literatura nativas: se a pouca educação e as muitas horas de trabalho impediam que os trabalhadores produzissem eles mesmos obras-primas de literatura, ainda assim eles poderiam ter prazer ao pensar que outros iguais a eles – outros ingleses – o haviam feito. O povo, segundo um estudo da literatura inglesa escrito em 1891, "precisa de cultura política, isto é, de instrução no que se refere às suas relações com o Estado, aos seus deveres como cidadãos; acresce que seus sentimentos precisam ser impressionados por meio da apresentação, na lenda e na história, de exemplos heróicos e patrióticos, colocados à sua frente de maneira viva e atraente"[10]. Além do mais, tudo isso poderia ser realizado sem o custo e o trabalho de ensinar-lhe os Clássicos: a literatura inglesa era escrita em sua própria língua e por isso encontrava-se comodamente ao alcance desse povo.

Como a religião, a literatura atua principalmente por meio da emoção e da experiência, razão pela qual se adapta admira-

▼

9. H. G. Robinson, "On the Use of English Classical Literature in the Work of Education", *Macmillan's Magazine* 11 (1860), citado por Baldick, "The Social Mission of English Studies", p. 103.

10. J. C. Collins, *The Study of English Literature* (1891), citado por Baldick, "The Social Mission of English Studies", p. 100.

velmente à realização da tarefa ideológica que a religião havia abandonado. Em nossa época, a literatura tornou-se realmente o oposto do pensamento analítico e da investigação conceitual: enquanto cientistas, filósofos e teóricos políticos se oneram com essas empresas enfadonhamente discursivas, os estudiosos da literatura ocupam o território mais valorizado do sentimento e experiência. Experiência e sentimentos de quem? Esta é uma outra questão. A literatura, a partir de Arnold, é inimiga do "dogma ideológico", atitude que poderia ter surpreendido Dante, Milton e Pope. A verdade ou a falsidade de crenças tais como a inferioridade dos negros em relação aos brancos é menos importante do que os sentimentos experimentados pelos que as aceitam. É claro que o próprio Arnold possuía suas crenças, embora como todos ele as considerasse antes posições racionais do que dogmas ideológicos. Mesmo assim, não era função da literatura comunicar essas crenças diretamente – argumentar abertamente, por exemplo, que a propriedade privada é o baluarte da liberdade. Em lugar disso, a literatura devia transmitir verdades *atemporais*, desta forma distraindo as massas de seus interesses imediatos, alimentando nelas um espírito de tolerância e generosidade, e assegurando, com isso, a sobrevivência da propriedade privada. Assim como Arnold, em *Literature and Dogma* e *God and the Bible*, tentou diluir os fragmentos constrangedoramente doutrinários do cristianismo através de sonoridades poeticamente sugestivas, também a pílula da ideologia da classe média deveria ser adoçada com o açúcar da literatura.

Havia um outro sentido no qual a natureza "experimental" da literatura era ideologicamente conveniente. Isso porque a "experiência" não é apenas a pátria da ideologia, o lugar onde

ela deita raízes com mais eficiência; é também em sua forma literária um tipo de auto-realização indireta. Quem não tem dinheiro nem tempo para visitar o Extremo Oriente, a não ser talvez como soldado a serviço do imperialismo britânico, ainda assim pode "experimentar" o Extremo Oriente indiretamente, lendo Conrad ou Kipling. Na verdade, de acordo com algumas teorias literárias, isso é ainda mais real do que andar por Bangkok. A experiência realmente empobrecida da massa de pessoas, empobrecimento esse resultante de suas condições sociais, pode ser suplementada pela literatura: em lugar de trabalhar para modificar essas condições (o que Arnold fez, para seu crédito, de maneira muito mais completa do que quase todos os que procuraram herdar-lhe o manto), pode-se satisfazer indiretamente o desejo que alguém tenha de uma vida mais plena, dando-lhe para ler *Orgulho e preconceito.*

É significativo, portanto, que o "inglês", como matéria acadêmica, tenha sido institucionalizado primeiramente não nas universidades, mas nos institutos e cursos profissionalizantes e de extensão[11]. O inglês foi literalmente o Clássico dos pobres – uma maneira de proporcionar uma educação "liberal" barata aos que estavam fora dos círculos encantadores das escolas particulares e das universidades de Oxford e Cambridge. Desde o início, na obra de pioneiros do "inglês" como F. D. Maurice e Charles Kingsley, a ênfase recaiu sobre a solidariedade entre as classes sociais, sobre o cultivo das "simpatias mais gerais", sobre a criação do orgulho nacional e sobre a transmissão de valores "morais". Esta última preocupação – ainda a

▼

11. Ver Lionel Gossman, "Literature and Education", *New Literary History*, vol. XIII, nº 2, inverno de 1982, pp. 341-71. Ver também D. J. Palmer, *The Rise of English Studies* (Londres, 1965).

característica dos estudos literários na Inglaterra e motivo de freqüente surpresa para intelectuais de outras culturas – era parte essencial do projeto ideológico; na verdade, a ascensão do "inglês" é mais ou menos concomitante com a modificação histórica do próprio significado da palavra "moral", e da qual Arnold, Henry James e F. R. Leavis são os principais expoentes críticos. A moralidade já não deve ser compreendida como um código formulado ou um sistema ético explícito: ela é antes uma preocupação sensível com a totalidade da qualidade de vida em si, com os detalhes indiretos nuançados, da experiência humana. Usando uma paráfrase, poder-se-ia entender isto como a afirmação de que as velhas ideologias religiosas perderam suas forças, e que uma comunicação mais sutil de valores morais, que funcione pela "representação dramática" e não pela abstração rebarbativa, está portanto na ordem do dia. Como em nenhum outro veículo esses valores são dramatizados com a mesma intensidade que na literatura, que transmite a "experiência sentida" com toda a inquestionável realidade de uma pancada na cabeça, ela passa a ser mais do que apenas uma dama de honra da ideologia moral: passa a ser a ideologia moral para a era moderna, e disso a obra de F. R. Leavis é a demonstração mais clara.

A classe trabalhadora não foi apenas a camada oprimida da sociedade vitoriana, à qual o "inglês" se destinava especificamente. A literatura inglesa, dizia um depoente da Comissão Real em 1877, poderia ser considerada uma matéria adequada para "mulheres... e os homens de segunda e terceira classes que... vão ser professores"[12]. Os efeitos "amenizadores" e "hu-

▼

12. Citado por Gossman, "Literature and Education", pp. 341-2.

manizadores" do inglês, expressões essas usadas repetidas vezes pelos seus mais antigos defensores, fazem parte dos clichês ideológicos de gênero claramente feminino. A ascensão do inglês na Inglaterra processou-se paralelamente à admissão lenta e relutante das mulheres às instituições de educação superior; e, como o inglês era uma matéria mais ou menos leve voltada para os altos sentimentos e não para os tópicos mais viris das "disciplinas acadêmicas" sérias, ele parecia ser um assunto conveniente para se oferecer às senhoras, que de qualquer modo estavam excluídas da ciência e das profissões liberais. Sir Arthur Quiller Couch, primeiro professor de inglês de Cambridge, começava com a palavra "Senhores" aulas destinadas a uma audiência formada principalmente por mulheres. Embora os professores modernos possam ter mudado sua postura, as condições ideológicas que fazem do inglês uma matéria universitária popular para mulheres não se alteraram.

Se o inglês teve seu aspecto feminino, adquiriu também um aspecto masculino, à medida que a passagem do século se aproximava. A era do estabelecimento acadêmico do inglês é também a era do grande imperialismo na Inglaterra. Quando o capitalismo britânico foi ameaçado, e progressivamente superado pelos seus rivais mais jovens, americano e alemão, a sórdida e indigna corrida de muitos capitais em busca de um número reduzido de territórios ultramarinos, que culminaria em 1914 na Primeira Guerra Mundial imperialista, criou a necessidade premente de um senso de missão e identidade nacionais. O que estava em jogo, nos estudos de inglês, era menos a *literatura* inglesa do que a literatura *inglesa*: nossos grandes "poetas nacionais", Shakespeare e Milton, o senso de uma tradição nacional "orgânica" e de uma identidade, que podiam ser

criadas nos recrutas pelo estudo das letras humanas. Os relatórios dos órgãos educacionais e as investigações oficiais sobre o ensino do inglês, nesse período e em princípios do século XX, estão entremeados de referências nostálgicas à comunidade "orgânica" da Inglaterra elisabetana, na qual nobres e plebeus tinham um ponto de encontro comum no teatro shakespeariano, e que ainda poderia ser reinventado hoje. Não é por acaso que o autor de um dos mais influentes relatórios governamentais na área, *The Teaching of English in England* (1921), foi exatamente Sir Henry Newbolt, poeta menor nacionalista e perpetrador do verso imortal "Play up! play up! and play the game!". Chris Baldick chamou a atenção para a importância da inclusão da literatura inglesa no exame para ingresso no serviço público vitoriano: armados dessa versão comodamente comprimida de seus próprios tesouros culturais, os servidores do imperialismo britânico podiam avançar para além-mar, seguros no seu sentimento de identidade nacional, e capazes de demonstrar sua superioridade cultural aos seus invejosos povos colonizados[13].

Levou muito tempo para que o inglês, matéria adequada às mulheres, aos trabalhadores e aos que desejavam impressionar os nativos, chegasse aos bastiões do poder da classe governante em Oxford e Cambridge. O inglês era um arrivista, um tema amadorístico em relação às matérias acadêmicas, dificilmente capaz de concorrer em termos de igualdade com os rigores dos Grandes ou da filosofia. E como de qualquer modo todos os cavalheiros ingleses liam a sua literatura nas horas de folga, que necessidade havia de submetê-la a um estudo siste-

▼

13. Ver Baldick, "The Social Mission of English Studies", pp. 108-11.

mático? Violentas manobras de retaguarda foram feitas pelas duas velhas universidades contra essa matéria, desoladoramente diletante: a definição de uma disciplina acadêmica estava na possibilidade de submetê-la a um exame objetivo, e como o inglês não passava de conversa fiada sobre gosto literário, era difícil saber como torná-lo suficientemente desagradável para que se qualificasse como disciplina acadêmica propriamente dita. Poderíamos dizer, porém, que este foi um dos poucos problemas ligados ao estudo de inglês que foram eficientemente resolvidos, desde então. O desprezo leviano por sua disciplina, demonstrado pelo primeiro professor de Oxford realmente "literário", Sir Walter Raleigh, tem de ser lido para que nele se acredite[14]. Raleigh ocupou o cargo nos anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial, e o alívio com que recebeu a deflagração da guerra, o que lhe permitiu abandonar as imprecisões femininas da literatura e dedicar-se a uma atividade mais masculina – a propaganda de guerra –, é evidente em seus escritos. A única maneira pela qual o inglês parecia capaz de justificar sua existência nas velhas universidades era apresentá-lo, sistemática e equivocadamente, como os Clássicos; mas os classicistas não estavam muito interessados em deixar que se generalizasse essa patética paródia de sua atividade.

Se a Primeira Guerra Mundial imperialista de certa forma resolveu o problema de Sir Walter Raleigh, conferindo-lhe uma identidade heróica mais consoladoramente de acordo com a personalidade de seu xará elisabetano, ela também representou

▼

14. Ver *ibid.*, pp. 117-23.

a vitória definitiva dos estudos ingleses em Oxford e Cambridge. Um dos antagonistas mais sérios do inglês, a filologia, estava estreitamente ligada à influência alemã, e como a Inglaterra estava em guerra com a Alemanha, foi possível depreciar a filologia clássica como uma forma do tedioso absurdo teutônico, com o qual nenhum inglês que se respeitasse gostaria de associar-se[15]. A vitória da Inglaterra sobre a Alemanha significou um renascimento do orgulho nacional, uma onda de patriotismo que só podia ajudar a causa do inglês; ao mesmo tempo, porém, o trauma profundo da guerra, o seu questionamento quase intolerável de todos os pressupostos culturais até então aceitos, deu origem a uma "fome cultural", tal como a define um comentarista contemporâneo, para a qual a poesia parecia ser a solução. É moderadora a reflexão de que devemos o estudo universitário do inglês, pelo menos parcialmente, a um massacre insensato. A Grande Guerra, com a sua carnificina da retórica da classe governante, acabou com algumas das formas mais gritantes de chauvinismo, que florescera antes na Inglaterra: depois de Wilfred Owen, não podia haver muitos Walter Raleighs. A literatura inglesa ascendeu ao poder às costas do nacionalismo de guerra; mas ela também representou uma busca de soluções espirituais por parte de uma classe governante inglesa, cujo senso de identidade havia sido profundamente abalado, cuja psique foi para sempre marcada pelos horrores que suportara. A literatura seria ao mesmo tempo um consolo e uma reafirmação, um terreno familiar no qual os ingleses podiam se reagrupar para explorar e para encontrar uma alternativa ao pesadelo da história.

▼

15. Ver Francis Mulhern, *The Moment of "Scrutiny"* (Londres, 1979), pp. 20-2.

De modo geral, os arquitetos da nova disciplina foram, em Cambridge, pessoas que podiam ser absolvidas do crime e da culpa de terem comandado operários ingleses e os levado à morte. F. R. Leavis serviu como médico na linha de frente; Queenie Dorothy Roth, posteriormente Q. D. Leavis, era mulher e, portanto, não participava dessas atividades; de qualquer modo, ainda era criança quando a guerra foi deflagrada. I. A. Richards ingressou no exército depois de diplomado, e os renomados discípulos desses pioneiros, William Empson e L. C. Knights, também eram crianças em 1914. Além disso, os campeões do inglês vinham, em sua totalidade, de uma classe social alternativa da classe que havia levado a Grã-Bretanha à guerra. F. R. Leavis era filho de um negociante de instrumentos musicais; Q. D. Roth, filha de um negociante de tecidos; e I. A. Richards era filho de um gerente de fábrica em Cheshire. O inglês seria modelado não pelos diletantes patrícios que ocupavam as cátedras de literatura nas velhas universidades, mas pelos descendentes da pequena burguesia provinciana. Membros de uma classe social que ingressava nas universidades tradicionais pela primeira vez, eles eram capazes de identificar e questionar todos os pressupostos sociais que condicionavam seus julgamentos literários, o que os adeptos de Sir Arthur Quiller Couch não eram capazes de fazer. Nenhum deles sofrera as desvantagens prejudiciais de uma educação puramente literária, do tipo de Quiller Couch: F. R. Leavis passara da história para o inglês, sua discípula Q. D. Roth utilizou em seu trabalho a psicologia e a antropologia cultural. I. A. Richards era formado em ciências mentais e morais.

Ao fazer do inglês uma disciplina séria, esses homens e mulheres desmontaram os pressupostos da geração de classe supe-

rior, anterior à guerra. Nenhum movimento subseqüente, no âmbito dos estudos de inglês, aproximou-se sequer da coragem e do radicalismo da posição por eles tomada. Em princípios da década de 1920, a razão pela qual o inglês devia ser estudado era desesperadamente obscura: em princípios da década de 1930, a indagação era por que desperdiçar tempo com qualquer outra coisa. O inglês não era apenas uma matéria que valia a pena estudar, mas também *a* atividade mais civilizadora, a essência espiritual da formação social. Longe de constituir um estudo amadorístico ou impressionista, o inglês era uma área na qual as questões mais fundamentais da existência humana – o que significava ser uma pessoa, empenhar-se em relações significativas com outras pessoas, viver a partir do centro vital dos valores mais essenciais – adquiriam relevo e constituíam o objeto do mais intensivo escrutínio. *Scrutiny* foi o nome da revista de crítica lançada em 1932 pelos Leavis, que ainda não foi superada em sua insistente devoção à centralidade moral dos estudos ingleses, em sua relevância crucial à qualidade da vida social como um todo. Qualquer que tenha sido o "fracasso" ou "sucesso" de *Scrutiny*, ou qualquer que seja a crítica ao preconceito antileavesiano dos círculos literários dominantes e à pretensão daquele movimento, a verdade é que os estudiosos do inglês na Inglaterra são, hoje, "leavistas", quer o saibam quer não, irremediavelmente influenciados por essa intervenção histórica. Hoje em dia, não há mais necessidade de ser um leavista confesso, como não havia necessidade de ser reconhecidamente copernicano: essa corrente do pensamento já havia entrado na corrente sangüínea dos estudos ingleses na Inglaterra, tal como Copérnico remodelara nossas crenças astronômicas; ele tornara-se uma forma de sabedoria crítica espon-

tânea, tão arraigada quanto nossa convicção de que a Terra gira em torno do Sol. O fato de o "debate Leavis" estar efetivamente morto talvez seja o principal indício da vitória de *Scrutiny.*

Os Leavis viram que se os adeptos de Sir Arthur Quiller conseguissem vencer, nossa crítica literária sofreria um desvio histórico de significação não superior à da questão de se preferir batata a tomate. Em face de um "gosto" tão caprichoso, eles ressaltaram a importância central da análise crítica rigorosa, da atenção disciplinada para com as "palavras contidas na página". Insistiram em que isso era necessário não apenas por motivos técnicos ou estéticos, mas também porque tinha a maior relevância para a crise espiritual da civilização moderna. A literatura era importante não em si mesma, mas porque encerrava energias criativas que em toda a parte defendiam a moderna sociedade "comercial". Na literatura, e talvez só na literatura, ainda havia um sentimento vital do uso criativo da linguagem, em contraste com a desvalorização filistina da linguagem e da cultura tradicional, absolutamente evidente na "sociedade de massa". A qualidade da linguagem de uma sociedade era o índice mais revelador da qualidade de sua vida privada e social: uma sociedade que havia deixado de valorizar a literatura estava mortalmente fechada aos impulsos que haviam criado e mantido o melhor da civilização humanista. Nos costumes civilizados da Inglaterra do século XVIII, ou na sociedade "natural", "orgânica", agrária do século XVII, podia-se discernir uma forma de sensibilidade em relação à vida sem a qual a moderna sociedade industrial se atrofiaria e morreria.

Ser um certo tipo de estudante de inglês em Cambridge, em fins da década de 1920 e princípios da década de 1930, significava estar envolvido nesse animado ataque polêmico aos

vários aspectos mais banalizantes do capitalismo industrial. Era compensador saber que estudar inglês não só era uma posição de destaque, como também era o modo de vida mais importante que se poderia imaginar – aquele que contribuía, dentro da modesta capacidade de cada um, para fazer a sociedade do século XX recuar em direção da comunidade "orgânica" da Inglaterra do século XVII, que se movia no cume mais progressista da própria civilização. Aqueles que chegavam a Cambridge esperando, com humildade, ler alguns poemas e romances eram logo desmistificados: o inglês não era apenas uma disciplina entre outras, mas a mais importante de todas, imensamente superior ao direito, à ciência, à política, filosofia ou história. Tais disciplinas, como a *Scrutiny* admitia a contragosto, também tinham seu lugar, mas era um lugar a ser avaliado em função da literatura, tratava-se antes de uma disciplina acadêmica do que de uma exploração espiritual que equivalia ao destino da própria civilização. Com grande ousadia, a *Scrutiny* refez o mapa da literatura inglesa, de sorte a influir permanentemente sobre a crítica. As principais estradas do mapa passavam por Chaucer, Shakespeare, Jonson, os Jacobitas e os Metafísicos, Bunyan, Pope, Samuel Johnson, Blake, Wordsworth, Keats, Austen, George Eliot, Hopkins, Henry James, Joseph Conrad, T. S. Eliot e D. H. Lawrence. A "literatura inglesa" *era* isso: Spencer, Dryden, o drama da Restauração, Defoe, Fielding, Richardson, Sterne, Shelley, Byron, Tennyson, Browning; a maioria dos romancistas vitorianos, Joyce, Woolf e a maioria dos autores depois de D. H. Lawrence, constituíam uma rede de estradas secundárias, marcadas por alguns bons "becos sem saída". Dickens foi a princípio rejeitado e depois bem aceito; o "inglês" incluía duas mulheres e meia, considerando Emily

Brontë como um caso marginal. Quase todos os seus autores eram conservadores.

Dando pouca importância aos valores apenas "literários", a *Scrutiny* insistia em que a avaliação das obras literárias estava estreitamente ligada a juízos mais profundos sobre a natureza da história e da sociedade como um todo. Diante das abordagens críticas que viam a análise detalhada dos textos literários como um tanto descortês, como um equivalente, no campo literário, à agressão física, ela promoveu a mais escrupulosa análise desses objetos sacrossantos. Indignada com a suposição complacente de que tudo que estivesse escrito em inglês elegante tinha mais ou menos o mesmo valor, a revista insistiu numa rigorosa diferenciação entre as várias qualidades literárias: algumas obras eram "permanentes", enquanto outras certamente não o seriam. Impaciente com o estetismo fechado da crítica convencional, Leavis logo percebeu a necessidade de levantar questões sociais e políticas: a certa altura, chegou mesmo a sustentar moderadamente uma forma de comunismo econômico. A *Scrutiny* não era apenas uma revista, mas o centro de uma cruzada moral e cultural: seus partidários iam às escolas e Universidades travar batalhas, procurando alimentar, por meio do estudo da literatura, as reações ricas, complexas, maduras, seletivas, moralmente sérias (expressões muito ao gosto da *Scrutiny*) que permitiriam ao indivíduo sobreviver numa sociedade mecanizada de romances ordinários, trabalho alienado, anúncios banais e meios de comunicação de massa vulgarizadores.

Digo "sobreviver" porque, à parte o rápido namoro de Leavis com "uma forma de comunismo econômico", nunca houve a perspectiva séria de se tentar realmente *mudar* essa

sociedade. Era menos uma questão de procurar transformar a sociedade mecanizada que deu origem a essa cultura decadente do que de procurar resistir a ela. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que *Scrutiny* havia, desde o início, desistido da luta. A única modificação que ela pretendia fazer era na educação: implantando-se nas instituições educativas, os membros do grupo esperavam desenvolver uma sensibilidade rica, orgânica, em pessoas selecionadas aqui e ali, que poderiam então transmitir essa sensibilidade a outros. Nessa fé depositada na educação, Leavis foi herdeiro autêntico de Matthew Arnold. Mas como essas pessoas escolhidas seriam poucas, esparsas no tempo, e levando-se em conta os efeitos insidiosos da "civilização de massa", a única esperança real era a de que uma combativa minoria culta pudesse continuar a manter acesa a chama da cultura na terra desolada que era a sociedade contemporânea, e transmiti-la, por meio de seus discípulos, à posteridade. Há razões concretas para se duvidar que a educação tenha o poder transformador que Arnold e Leavis lhe atribuíam. Afinal de contas, ela é *parte* da sociedade, e não uma solução para esta; e quem, como perguntou Marx, educaria os educadores? Mas *Scrutiny* adotava essa solução idealista porque era avessa à idéia de uma solução política. Passar as aulas de inglês alertando os alunos para a manipulação feita nos anúncios, ou para a indigência lingüística da imprensa popular é uma tarefa importante, sem dúvida mais importante do que fazê-los aprender de cor *The Charge of the Light Brigade.* Uma das realizações mais duradouras de *Scrutiny* foi a criação desses "estudos culturais" na Inglaterra. Mas é também possível mostrar aos alunos que os anúncios e a imprensa popular só existem em sua forma presente devido ao lucro. A cultura de "massa"

não é produto inevitável da sociedade "industrial", mas fruto de uma forma particular de industrialismo que organiza a produção visando ao lucro, e não ao uso; que se preocupa com o que vender, e não com o que é valioso. Não há razão para supor que essa ordem social seja imutável, mas as mudanças terão de ir necessariamente além da leitura sensível do *Rei Lear.* Todo o projeto de *Scrutiny* era ao mesmo tempo espantosamente radical e realmente bastante absurdo. Como muito bem disse um observador, o Declínio do Ocidente poderia ser evitado pela leitura analítica[16], ou *close reading.* Seria a *literatura* realmente capaz de fazer recuar os efeitos letais do trabalho industrial e do espírito filisteu dos meios de comunicação? Sem dúvida era reconfortante achar que ler Henry James significava colocar-se na vanguarda da própria civilização. Mas o que acontecia com todas as pessoas que não lessem Henry James, que nunca nem mesmo ouvissem falar dele, e que sem dúvida seriam enterradas na ignorância pacífica de que ele jamais existira? Essas pessoas eram sem dúvida a esmagadora maioria da sociedade; seriam elas moralmente indiferentes, humanamente banais e imaginativamente falidas? Tais pessoas poderiam ser nossos próprios pais e amigos e, portanto, era necessário cautela. Muitas delas pareciam ser moralmente sérias e bastante sensíveis; não revelavam nenhuma tendência para sair matando, saqueando ou roubando; e mesmo que o fizessem, seria pouco sensato atribuir isso ao fato de elas não terem lido Henry James. A argumentação de *Scrutiny* era inevitavelmente elitista: revelava profunda ignorância e desconfiança da

▼

16. Ver Iain Wright, "F. R. Leavis, the *Scrutiny* movement and the Crisis", em Jon Clarke *et al.* (orgs.), *Culture and Crisis in Britain in the Thirties* (Londres, 1979), p. 48.

capacidade dos que não tinham a sorte de ter estudado inglês no Downing College. As pessoas "comuns" pareciam aceitáveis, se fossem pastores do século XVII, ou campônios australianos "cheios de vida".

Mas havia ainda um outro problema, que era mais ou menos o inverso deste. Se todos os que não podiam reconhecer um *enjambement* eram pessoas ignorantes e brutas, nem todos os que tinham esse conhecimento eram moralmente puros. Havia muitas pessoas que de fato estavam mergulhadas na alta cultura, mas cerca de uma década após o nascimento de *Scrutiny* evidenciou-se o fato de que isso não as impedia de praticar atividades tais como supervisionar o assassinato de judeus na Europa central. O vigor da crítica de Leavis estava em sua capacidade de oferecer uma resposta – o que Sir Walter Raleigh não conseguira – à pergunta: "Por que ler Literatura?" A resposta, em suma, era a de que tal leitura tornava as pessoas melhores. Poucas razões poderiam ter sido mais persuasivas. Quando, alguns anos depois da criação de *Scrutiny*, as tropas aliadas chegaram aos campos de concentração para prender comandantes que haviam passado suas horas de lazer com um volume de Goethe, tornou-se clara a necessidade de explicações. Se a leitura de obras literárias realmente tornava os homens melhores, então isso não ocorria da maneira direta imaginada pelos mais eufóricos partidários dessa teoria. Era possível explorar a "grande tradição" do romance inglês e acreditar que com isso levantavam-se questões de valor fundamental – questão de uma relevância vital para a vida de homens e mulheres desperdiçada em trabalhos infrutíferos nas fábricas do capitalismo industrial. Mas também era concebível que essa leitura contribuísse, de maneira destrutiva, para isolar seus praticantes desses

homens e mulheres, que talvez demorassem um pouco mais para perceber como o *enjambement* poético provocava um movimento de equilíbrio físico.

Cumpre ressaltar a relevância das origens de classe média baixa dos edificadores do inglês. Não-conformistas, provincianos, trabalhadores e moralmente conscienciosos, os membros da *Scrutiny não* tinham dificuldades em identificar o amadorismo frívolo dos cavalheiros das classes superiores inglesas que ocupavam as primeiras cátedras de Literatura nas Universidades antigas. Estes homens não eram do mesmo gênero dos membros da *Scrutiny*: não eram aquilo que o filho de um pequeno comerciante ou a filha de um dono de armarinho pudessem respeitar como elite social que os excluíra das antigas Universidades. Mas se a classe média baixa apresenta uma profunda hostilidade contra a delicada aristocracia que lhe fica acima, ao mesmo tempo ela se empenha em diferenciar-se da classe operária que lhe fica abaixo, e em cujas fileiras corre sempre o risco de cair. A *Scrutiny* surgiu dessa ambivalência social: radical em relação ao Estabelecimento literário-acadêmico, elitista em relação à massa do povo. Sua acentuada preocupação com "padrões" desafiou os diletantes patrícios, para os quais Walter Savage Landor provavelmente era tão encantador, ao seu modo, quanto John Milton, ao mesmo tempo em que estabelecia provas rigorosas para qualquer pessoa que quisesse participar do jogo. O resultado positivo foi uma certa unidade de propósitos, não contaminada pelas banalidades das classes dominantes, de um lado, nem pela banalidade "da massa", de outro. O resultado negativo foi um profundo isolacionismo inato: a *Scrutiny* transformou-se numa elite defensiva que, como os românticos, considerava-se "central" quando na reali-

dade era periférica; acreditava-se a "verdadeira" Cambridge, quando a Cambridge real lhe negava cargos acadêmicos; considerava-se a vanguarda da civilização, ao mesmo tempo em que louvava nostalgicamente a unidade orgânica dos explorados trabalhadores agrícolas do século XVII.

Nas palavras de Raymond Williams, o único fato comprovado quanto às sociedades orgânicas é que elas sempre desapareceram[17]. As sociedades orgânicas são apenas mitos cômodos para a rotulagem da vida mecanizada do capitalismo industrial moderno. Incapazes de apresentar uma alternativa política a essa ordem social, os membros da *Scrutiny* ofereceram em vez disso uma alternativa "histórica", como antes deles haviam feito os românticos. Insistiram, é claro, na impossibilidade do retorno a uma época áurea, como tiveram o cuidado de fazer quase todos os autores ingleses que defenderam alguma utopia histórica. Para os partidários de Leavis, a sociedade orgânica havia perdurado em certos usos da língua inglesa. A linguagem da sociedade comercial era abstrata e anêmica: perdera contato com as raízes vivas da experiência sensorial. Na escrita realmente "inglesa", porém, a linguagem "representava concretamente" essas experiências: a verdadeira literatura inglesa era verbalmente rica, complexa, sensorial e particular, e os melhores poemas, para exagerarmos um pouco a argumentação, eram aqueles que, lidos em voz alta, assemelhavam-se ao mastigar de uma maçã. A "saúde" e a "vitalidade" dessa língua era produto de uma civilização "sadia": corporificava uma plenitude criativa que havia sido historicamente perdida; e ler literatura era, portanto, retomar o contato vital com as raízes do nosso

▼

17. Ver *The Country and the City* (Londres, 1973), pp. 9-12.

próprio ser. A literatura *era*, num certo sentido, uma sociedade orgânica em si mesma: era importante por ser nada menos do que toda uma ideologia social.

A crença leavisiana numa "anglicidade essencial" – sua convicção de que alguns tipos de inglês eram mais ingleses do que outros – era uma espécie de versão pequeno-burguesa do chauvinismo de classe superior que havia contribuído para o nascimento do inglês como disciplina mais importante. Esse chauvinismo generalizado tornou-se menos evidente depois de 1918, quando os ex-soldados, juntamente com os estudantes de classe média ajudados pelo Estado, começaram a se infiltrar nas escolas particulares de Oxford e Cambridge, e a "anglicidade" se tornou uma alternativa mais moderna, mais doméstica, para o chauvinismo. O inglês, como disciplina, foi em parte produto de uma modificação gradual no tom classista na cultura inglesa: a "anglicidade" era menos uma questão de patriotismo imperialista do que de um baile do interior; era antes rural, populista e provinciano do que metropolitano e aristocrático. Não obstante, se por um lado se negavam os ponderados pressupostos de um Sir Walter Raleigh, por outro também se era cúmplice deles. Tratava-se de um chauvinismo modulado por uma nova classe social, que com um pequeno esforço se podia considerar arraigada no "povo inglês" de John Bunyan, e não em uma esnobe casta dominante. Sua tarefa era proteger a robusta vitalidade do inglês shakespeariano contra o *Daily Herald*, e contra línguas infelizes como o francês, em que as palavras não tinham a capacidade de representar concretamente seus significados. Toda essa noção de linguagem baseava-se num mimetismo ingênuo: a teoria de que as palavras são, de alguma forma, mais sadias quando se aproximam da condição

de coisas, deixando, com isso, de ser palavras. A linguagem aliena-se ou deteriora-se, a menos que esteja impregnada das tessituras físicas da experiência concreta, temperada pelos sucos exuberantes da vida real. Armados dessa confiança na "anglicidade" essencial, autores latinizados ou verbalmente abstratos (Milton, Shelley) podiam ser expulsos, e o lugar de honra podia ser atribuído aos que eram "dramaticamente concretos" (Donne, Hopkins). Era impossível considerar esse remapeamento do terreno literário simplesmente como a *construção* de uma tradição, passível de discussão, informada por preconceitos ideológicos definidos: achava-se que esses autores manifestavam exatamente a essência da "anglicidade".

Na verdade, o mapa literário estava sendo traçado em outros lugares por um corpo crítico que muito influenciou Leavis. Em 1915, T. S. Eliot chegava a Londres, filho de uma família "aristocrática" de St. Louis, cujo papel tradicional de liderança cultural estava sendo corroído pela classe média industrial de seu próprio país[18]. Revoltado, como a *Scrutiny*, pela esterilidade espiritual do capitalismo industrial, Eliot percebera uma alternativa na vida do velho Sul dos Estados Unidos – outro candidato à elusiva sociedade orgânica, onde o sangue e a raça ainda representavam alguma coisa. Culturalmente deslocado e espiritualmente deserdado, Eliot chegou à Inglaterra, e naquilo que foi adequadamente considerado como "o feito mais ambicioso do imperialismo cultural que o século parece capaz de produzir"[19], começou a empreender um trabalho geral de salvação e demolição de suas tradições literárias. Os poetas me-

▼

18. Ver Gabriel Pearson, "Eliot: an American Use of Symbolism", em Graham Martin (org.), *Eliot in Perspective* (Londres, 1970), pp. 97-100.
19. Graham Martin, Introduction, *ibid.*, p. 22.

tafísicos e os dramaturgos jacobitas foram subitamente elevados; Milton e os românticos foram rudemente derrubados; produtos europeus escolhidos, inclusive os simbolistas franceses, foram importados.

Era muito mais do que uma reavaliação "literária", tal como ocorrera com a *Scrutiny*: refletia nada menos do que toda uma leitura política da história inglesa. Em princípios do século XVII, quando a monarquia absoluta e a igreja anglicana ainda floresciam, poetas como John Donne e George Herbert (ambos anglicanos conservadores) evidenciavam uma unidade de sensibilidade, uma fácil combinação de pensamento e sentimento. A linguagem estava em contato direto com a experiência sensorial, o intelecto estava "no topo dos sentidos"; pensar era um ato tão físico quanto cheirar uma rosa. Em fins de século, o inglês havia perdido essa situação paradisíaca. Uma turbulenta guerra civil degolara o monarca, o puritanismo da classe inferior perturbara a Igreja, e as forças que produziriam a moderna sociedade secular – ciência, democracia, racionalismo, individualismo econômico – estavam em ascendência. A partir de Andrew Marvell, aproximadamente, a ascensão foi ainda mais acentuada. Em algum momento no século XVII – Eliot não tem certeza da data precisa – ocorre uma "dissociação da sensibilidade": pensar já não era como cheirar, a linguagem apartou-se da experiência e o resultado foi o desastre literário de John Milton, que, anestesiando a língua inglesa, transformou-a em árido ritual. Milton também foi, é claro, um revolucionário puritano, o que pode não ter sido totalmente irrelevante para o gosto de Eliot. Na verdade, ele fazia parte da grande tradição radical não-conformista da Inglaterra, que produziu F. R. Leavis, cuja pressa em endossar o julgamento

que Eliot fez do *Paraíso perdido* é, portanto, particularmente irônica. Depois de Milton, a sensibilidade inglesa continuou a se dividir em duas metades distintas: alguns poetas podiam pensar, mas não sentir, enquanto outros podiam sentir, mas não pensar. A literatura inglesa degenerou para o romantismo e o vitorianismo: já nessa época, as heresias do "gênio poético", da "personalidade" e da "luz interior" estavam firmemente estabelecidas, todas as doutrinas anárquicas de uma sociedade que havia perdido a fé coletiva e decaía para um individualismo errante. Só com o aparecimento de T. S. Eliot a literatura inglesa começou a se recuperar.

O que Eliot na verdade atacava era toda a ideologia do liberalismo da classe média, a ideologia oficial dominante da sociedade capitalista industrial. Liberalismo, romantismo, protestantismo, individualismo econômico: tudo são dogmas deformados pelos que foram expulsos do belo jardim da sociedade orgânica, sem ter nada a que recorrer senão aos seus escassos recursos individuais. A solução do próprio Eliot é um autoritarismo de extrema direita: homens e mulheres devem sacrificar suas "personalidades" insignificantes e suas opiniões a uma ordem impessoal. Na esfera da literatura, essa ordem impessoal é a Tradição[20]. Como qualquer outra, a tradição literária de Eliot é, de fato, altamente seletiva: seu princípio orientador parece não ser tanto as obras do passado, cuja validade é eterna, mas sim as que ajudarão T. S. Eliot a escrever sua própria poesia. Esse construto arbitrário, porém, é então imbuído paradoxalmente da forma de uma autoridade absoluta. As grandes obras

▼

20. Ver "Tradition and the Individual Talent", em T. S. Eliot, *Selected Essays* (Londres, 1963).

da literatura formam, entre si, uma ordem ideal, ocasionalmente redefinida pelo ingresso de uma nova obra-prima. Os clássicos existentes dentro do exíguo espaço da Tradição delicadamente reorganizam suas posições para dar lugar ao recém-chegado, e à sua luz adquirem uma aparência diferente. Mas como esse recém-chegado primeiramente deve ter sido enquadrado, de alguma forma, na Tradição – isto para que lhe fosse permitido o ingresso –, sua entrada serve para confirmar os valores centrais dessa Tradição. Em outras palavras, a Tradição nunca é pega de surpresa: de alguma forma, ela previu misteriosamente as grandes obras ainda não escritas, e embora tais obras, uma vez produzidas, provoquem uma reavaliação da própria Tradição, serão absorvidas sem esforço por ela. Uma obra literária só pode ser válida se existe na Tradição, tal como um cristão só pode ser salvo se vive em Deus; toda a poesia pode ser literatura, mas apenas uma certa poesia é literatura, dependendo de ela estar ou não impregnada de Tradição. Isso, como a graça divina, é uma questão inescrutável: a Tradição, como o Todo-Poderoso ou algum caprichoso monarca absoluto, por vezes recusa seus favores a "grandes" reputações literárias, voltando-se para algum humilde texto enterrado nas matas históricas. A participação neste clube só se faz por convite: alguns autores, como T. S. Eliot, descobrem que a Tradição (ou o "espírito europeu", como Eliot por vezes a chama) desce espontaneamente sobre eles, mas como acontece com os que recebem a divina graça, não se trata de mérito pessoal e não se pode fazer nada quanto a isso. O ingresso no clube da Tradição permite, assim, que sejamos ao mesmo tempo autoritários e abnegadamente humildes, uma combinação que Eliot mais tarde acharia ainda mais viável com a sua participação na Igreja Cristã.

Na esfera política, a defesa que Eliot faz da autoridade tomou várias formas. Ele namorou o movimento francês semifascista *Action Française* e fez algumas referências bastante negativas aos judeus. Depois de sua conversão ao cristianismo, em meados da década de 1920, ele defendeu uma sociedade predominantemente rural, governada por algumas "grandes famílias" e uma pequena elite de intelectuais teológicos, muito parecidos com ele próprio. A maioria das pessoas, nessa sociedade, seria cristã, embora graças à estimativa acentuadamente conservadora que Eliot tinha da capacidade das pessoas em acreditar em alguma coisa, essa fé religiosa tivesse de ser em grande parte inconsciente, vivida ao ritmo das estações. Essa panacéia para a redenção da sociedade moderna era oferecida ao mundo mais ou menos na mesma época em que as tropas de Hitler marchavam sobre a Polônia.

Para Eliot, a vantagem de uma linguagem relacionada de perto com a experiência era a de permitir ao poeta contornar as abstrações fatais do pensamento racionalista e empolgar os leitores pelo "córtex cerebral, o sistema nervoso e o aparelho digestivo"[21]. A poesia não devia empolgar a mente do leitor: não importava o que o poema realmente *queria dizer*, e Eliot não se deixava perturbar por interpretações evidentemente forçadas de sua própria obra. O significado era apenas um chamariz lançado ao leitor para mantê-lo ocupado, enquanto o poema agia sobre ele insidiosamente, mais física e inconscientemente. O erudito Eliot, autor de poemas intelectualmente difíceis, na verdade traía todo o desprezo que tem pelo intelecto qualquer irracionalista de direita. Ele percebia, com argúcia,

▼

21. "The Metaphysical Poets", *ibid.*, p. 290.

que as linguagens do racionalismo liberal de classe média estavam esgotadas; provavelmente ninguém se deixaria convencer pelas menções ao "progresso" ou à "razão" – não quando milhões de cadáveres jaziam nos campos de batalha da Europa. O liberalismo de classe média falhara e o poeta devia explorar o terreno existente por detrás dessas noções desacreditadas, criando uma linguagem sensorial que pudesse estabelecer "comunicação direta com os nervos". Sua tarefa seria selecionar palavras com "uma rede de raízes tentaculares, que chegassem até os terrores e desejos mais profundos"[22], imagens sugestivamente enigmáticas que penetrassem até os "níveis" primitivos, nos quais todos os homens e mulheres tinham as mesmas experiências. Talvez a sociedade orgânica continuasse, afinal de contas, viva, embora apenas no inconsciente coletivo; talvez houvesse alguns símbolos e ritmos profundos na psique, arquétipos imutáveis em toda a história, que a poesia pudesse tocar e fazer reviver. A crise da sociedade européia – guerra global, sérios conflitos de classe, economias capitalistas em falência – poderia ser resolvida voltando-se totalmente as costas para a história e substituindo-a pela mitologia. Muito abaixo do capitalismo financeiro estava o Pescador Rei, imagens poderosas do nascimento, morte e ressurreição, nas quais os seres humanos poderiam descobrir uma identidade comum. Assim sendo, Eliot publicou, em 1922, "The Waste Land", poema no qual insinua que os cultos de fertilidade encerram a chave para a salvação do ocidente. Suas escandalosas técnicas de vanguarda foram utilizadas para os fins mais retrógrados: elas desmontavam violentamente a consciência rotineira de modo a reviver

▼

22. "Ben Jonson", p. 155.

no leitor um sentimento de identidade comum no sangue e nas entranhas.

A opinião de Eliot, de que a linguagem havia se tornado velha e pouco proveitosa numa sociedade industrial, inadequada à poesia, tinha afinidades com o formalismo russo, mas era também partilhada por Ezra Pound, T. E. Hulme e o movimento imagista. A poesia perdera a seriedade com os românticos, transformando-se em algo sentimentalóide, afeminado, cheio de afetação e de sentimentos delicados. A linguagem tornara-se alambicada e perdera a virilidade: precisava ser novamente enrijecida, endurecida como pedra; cumpria restabelecer sua ligação com o mundo físico. O poema imagista ideal seria lacônico, de três versos com imagens ásperas, como a voz de comando de um oficial do exército. As emoções eram confusas e suspeitas, herança de uma época desgastada de sentimento grandiloqüente, liberal e individualista, que devia agora ceder lugar ao mundo mecânico e desumanizado da sociedade moderna. Para D. H. Lawrence, as emoções, a "personalidade" e o "ego" estavam igualmente desacreditados, e deviam ceder lugar à forma impiedosamente impessoal da vida espontânea e criativa. Mais uma vez, atrás dessa posição crítica estava a política: o liberalismo de classe média terminara e seria substituído por alguma versão dessa disciplina mais dura, masculina, que Pound encontraria no fascismo.

A *Scrutiny* não tomou, pelo menos a princípio, o caminho da reação de extrema direita. Pelo contrário, representou nada menos do que uma última trincheira do humanismo liberal, preocupado, ao contrário de Eliot e Pound, com o valor excepcional do indivíduo e do reino criativo do interpessoal. Esses valores podiam ser resumidos como "Vida", palavra que

a *Scrutiny* considerava uma virtude não ser capaz de definir. Se pedíssemos uma declaração teórica racional de sua posição, demonstraríamos que estávamos nas trevas do mundo exterior: a Vida era sentida, ou não. A grande literatura reverenciava abertamente à Vida, e o que a Vida era podia ser demonstrado pela grande literatura. Era um círculo vicioso, um raciocínio intuitivo, impermeável a qualquer argumentação, refletindo o grupo fechado dos próprios leavistas. Não ficava claro de que lado a Vida nos colocava no problema da Greve Geral, ou se a celebração de sua vibrante presença na poesia era compatível com a aceitação do desemprego em massa. Se a Vida agia criativamente em toda parte, então ela estava nos escritos de D. H. Lawrence, defendidos desde cedo por Leavis: não obstante, a "vida criativa espontânea" em Lawrence parecia coexistir tranqüilamente com o mais virulento sexismo, racismo e autoritarismo, e poucos entre os membros do grupo da *Scrutiny* pareciam se preocupar com essa contradição. As características de extrema direita que Lawrence partilhava com Eliot e Pound – o exacerbado desprezo pelos valores liberais e democráticos, uma sujeição escravista à autoridade impessoal – sofreram uma certa alteração: Lawrence foi efetivamente reinterpretado como um humanista liberal, e entronizado como a culminação triunfal da "grande tradição" da ficção inglesa de Jane Austen a George Eliot, Henry James e Joseph Conrad.

Leavis tinha razão ao perceber, na face aceitável de D. H. Lawrence, uma crítica poderosa da desumanidade da Inglaterra capitalista e industrial. À semelhança do próprio Leavis, Lawrence era, entre outras coisas, herdeiro da linhagem do século XIX de protesto romântico contra a escravização salarial mecanizada do capitalismo, sua perniciosa opressão social

e sua devastação cultural. Contudo, visto que tanto Lawrence como Leavis recusavam-se a fazer uma análise política do sistema a que se opunham, nada mais lhes restava senão falar sobre a vida criativa e espontânea, conversa essa que se tornou tanto mais abstrata quanto mais insistia nas coisas concretas. Ao se tornar cada vez menos evidente o modo como a análise de Marvell, feita numa mesa de seminário, poderia transformar o trabalho mecanizado dos operários das fábricas, o humanismo liberal de Leavis foi impelido para os braços da mais vulgar reação política. A *Scrutiny* sobreviveu até 1953, e Leavis viveu até 1978. Nessas últimas fases, porém, a Vida evidentemente encerrava uma feroz hostilidade para com a educação popular, uma oposição implacável ao rádio transistor e uma sombria desconfiança de que o "vício da televisão" tinha muita relação com a exigência de participação do estudante na educação superior. A sociedade moderna, "tecnológico-benthamita", devia ser condenada sem reservas como "cretinizada e cretinizadora": essa parecia ser a conseqüência final da rigorosa discriminação crítica. O Leavis da última fase lamentaria o desaparecimento do *gentleman* inglês: o círculo fechara-se novamente.

O nome dos Leavis está intimamente ligado à "crítica prática" e à "leitura analítica", ou *close reading*, e alguns dos trabalhos por ele publicados colocam-se entre a crítica inglesa mais sutil e pioneira vista no século XX. Vale a pena examinarmos melhor a expressão "crítica prática". Ela significava um método que rejeitava a abordagem beletrista e não temia a desmontagem do texto; contudo, ela supunha também que o leitor pudesse julgar a "grandeza" literária e a "centralidade" com a

atenção bem focalizada em poemas ou trechos de prosa isolados dos contextos cultural e histórico. Tendo em vista os pressupostos da *Scrutiny*, não havia realmente nenhum problema nisso: se a literatura é "sadia" quando manifesta um sentimento concreto para com a experiência imediata, então podemos julgar isso, a partir de um trecho de prosa, com a mesma segurança com que um médico sabe se estamos doentes ao tomar nosso pulso e observar a cor de nossa pele. Não havia necessidade de examinar a obra em seu contexto histórico, e nem mesmo discutir a estrutura das idéias em que se baseava. Era uma questão de avaliação do tom e da sensibilidade de um determinado trecho, de "situá-lo" definitivamente e passar ao trecho seguinte. Não se sabe ao certo se esse procedimento não seria apenas uma forma um pouco mais rigorosa da prova do vinho, levando-se em conta que aquilo que os impressionistas literários chamariam de "bem-aventurança", nós poderíamos classificar de "maduro e robusto". Se a Vida parecia, no todo, uma expressão demasiado ampla e nebulosa, as técnicas críticas para detectá-la também pareciam demasiado estreitas. Como a crítica prática em si mesma ameaçava tornar-se uma tarefa demasiado pragmática para um movimento cuja preocupação era nada menos do que o destino da civilização, os leavistas precisavam reforçá-la com uma "metafísica", que encontraram já pronta na obra de D. H. Lawrence. Como a Vida não era um sistema teórico, mas uma questão de intuições específicas, poderíamos sempre tomar uma posição quanto a estas, para atacar os sistemas de outras pessoas. Mas como a Vida era também um valor tão absoluto quanto possível imaginar, podíamos usá-la igualmente para confundir os utilitaristas e empiristas que não viam um palmo adiante do nariz. Era possível

passar bastante tempo atravessando de uma dessas frentes para a outra, dependendo da direção do fogo inimigo. A Vida podia ser um princípio metafísico tão indiscutível e indiferente ao remorso quanto desejássemos, separando os cordeiros literários dos cabritos com uma certeza evangélica. Mas como só se manifestava em particularidades concretas, não constituía uma teoria sistemática em si mesma, sendo, em conseqüência, invulnerável ao assalto.

A "leitura analítica" (*close reading*) é também uma expressão que vale a pena examinar. Como "crítica prática", significava uma detalhada interpretação analítica que proporcionava um antídoto valioso ao palavrório esteticista; mas parecia também deixar implícito que todas as escolas de crítica anteriores haviam lido apenas uma média de três palavras por linha. Pedir uma leitura atenta, ou leitura analítica, na verdade, significa mais do que insistir na atenção devida ao texto. Sugere inevitavelmente uma atenção para com determinados aspectos, e não para com outros: para com "as palavras contidas na página", e não para com os contextos que as produziram e cercaram. Deixa implícita uma limitação, bem como uma direção da preocupação – limitação muito necessária a um discurso literário que passava confortavelmente da tessitura da linguagem de Tennyson para a extensão de sua barba. Mas, ao acabar com essas irrelevâncias anedóticas, a "leitura analítica" também afastava muita coisa mais: estimulava a ilusão de que qualquer trecho de linguagem, "literária" ou não, pode ser estudado, e até mesmo compreendido, isoladamente. Tratava-se, desde o início, de uma "reificação" da obra literária, seu tratamento como um objeto em si mesmo, que se consumaria triunfamente na Nova Crítica Americana.

Um elo importante entre o inglês de Cambridge e a Nova Crítica Americana foi a obra do crítico de Cambridge I. A. Richards. Se Leavis buscou redimir a crítica transformando-a em algo que se aproximava de uma religião, dessa forma desenvolvendo a obra de Matthew Arnold, Richards procurou, em seus escritos da década de 1920, dar-lhe bases sólidas nos princípios da psicologia rigorosamente "científica". A secura, a palidez de sua prosa, contrasta sugestivamente com a tortuosa intensidade de um Leavis. A sociedade está em crise, argumenta Richards, porque a mudança histórica e a descoberta científica em particular desnudaram e desvalorizaram as mitologias tradicionais pelas quais os homens viveram. O equilíbrio delicado da psique humana foi perigosamente perturbado, e como a religião já não serve para reequilibrá-la, cabe à poesia realizar essa tarefa. A poesia, observa Richards de forma admiravelmente direta, "é capaz de nos salvar; é um meio perfeitamente possível de superar o caos"[23]. Como Arnold, ele apresenta a literatura como uma ideologia consciente para a reconstrução da ordem social, e o faz nos anos politicamente instáveis, socialmente perturbados e economicamente decadentes que se seguiram à Grande Guerra.

A ciência moderna, afirma Richards, é o modelo do verdadeiro conhecimento; no que diz respeito ao aspecto emocional, porém, ela deixa alguma coisa a desejar. Ela não satisfaz à necessidade que a maioria das pessoas tem de responder às perguntas "o quê?" e "por quê?", contentando-se, em lugar disso, em responder à pergunta "como?". O próprio Richards não acredita que as duas primeiras perguntas sejam autênticas, mas

▼

23. *Science and Poetry* (Londres, 1926), pp. 82-3.

admite generosamente que a maioria das pessoas não pensa como ele; e a menos que algumas pseudo-respostas sejam dadas a essas pseudoperguntas, a sociedade provavelmente se desmoronará. O papel da poesia é proporcionar essas pseudo-respostas. A poesia é uma linguagem antes "emotiva" do que "referencial", uma espécie de "pseudo-afirmação" que parece descrever o mundo, mas que, na verdade, simplesmente organiza de maneira satisfatória nossos sentimentos em relação a ele. O tipo mais eficiente de poesia é aquele que organiza o número máximo de impulsos com um mínimo de conflito ou frustração. Sem essa terapia psíquica, os padrões de valores provavelmente entrarão em colapso sob "as potencialidades mais sinistras do cinema e do alto-falante"[24].

O modelo quantificador e behaviorista que Richards faz da mente era, de fato, parte do problema social que ele pretendia solucionar. Longe de questionar a visão alienada da ciência como uma questão puramente instrumental, neutralmente "referencial", ele subscreve essa fantasia positivista e, em seguida, procura, canhestramente, suplementá-la com alguma coisa mais animadora. Enquanto Leavis empreendeu uma guerra contra a tecnologia benthamita, Richards tentou vencê-la fazendo o seu próprio jogo. Ligando uma teoria utilitária do valor a uma interpretação essencialmente esteticista da experiência humana (a arte, supõe Richards, define as experiências mais excepcionais), ele oferece a poesia como meio de "reconciliar de maneira elegante" a anarquia da existência moderna. Se as contradições históricas não podem ser solucionadas na realidade, podem ser conciliadas harmoniosamente como "impulsos" psi-

▼

24. *Principles of Literary Criticism* (Londres, 1963), p. 32.

cológicos distintos, dentro da mente contemplativa. A ação não é especificamente desejável, já que tende a impedir qualquer equilíbrio pleno de impulsos. "Nenhuma vida", observa Richards, "pode ser ideal se as reações elementares estiverem desorganizadas e confusas."[25] A organização mais eficiente dos impulsos inferiores desordenados assegurará efetivamente a sobrevivência dos impulsos superiores e melhores: isso não está longe da convicção vitoriana de que a organização das classes inferiores assegurará a sobrevivência das classes superiores; de fato, guarda com ela uma relação significativa.

A Nova Crítica Americana, que floresceu a partir de fins da década de 1930 à década de 1950, foi profundamente marcada por essas doutrinas. Nela incluem-se, de uma forma geral, as obras de Eliot, Richards e talvez também as de Leavis e William Empson, bem como a de vários críticos americanos importantes, entre os quais destacam-se John Crowe Ransom, W. K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Allen Tate, Monroe Beardsley e R. P. Blackmur. O movimento americano tinha as suas raízes significativamente no Sul economicamente atrasado, uma região de hábitos tradicionais, palco de lutas sangrentas, onde o jovem T. S. Eliot tivera uma visão precoce da sociedade orgânica. No período da Nova Crítica Americana, o Sul sofria uma rápida industrialização, invadido pelos monopólios capitalistas do Norte. Mas os intelectuais sulistas "tradicionais" como John Crowe Ransom, que deu à Nova Crítica esse nome, ainda eram capazes de descobrir ali uma alternativa "estética" para o estéril racionalismo científico do Norte industrial. Deslocado espiritualmente pela invasão industrial, à semelhança do

▼

25. *Ibid.*, p. 62.

que ocorrera com T. S. Eliot, Ransom encontrou refúgio primeiramente no movimento literário conhecido como Fugitivos, na década de 1920, e em seguida na política direitista agrária da década de 1930. A ideologia da Nova Crítica começou a se cristalizar: o racionalismo científico dizimava a "vida estética" do velho Sul, a experiência humana estava sendo privada de sua particularidade sensorial e a poesia era uma solução possível. A solução poética, ao contrário da científica, respeitava a integridade sensorial de seu objeto: não se tratava de um reconhecimento racional, mas de uma questão afetiva que nos relacionava com o "corpo mundial", num elo essencialmente religioso. Através da arte, um mundo alienado era-nos restaurado em toda a sua rica variedade. A poesia, como um modo essencialmente contemplativo, não nos pressionaria a mudar o mundo, mas a reverenciá-lo pelo que era, ensinando-nos a abordá-lo com uma humildade desinteressada.

Em outras palavras, como a *Scrutiny*, a Nova Crítica era a ideologia de uma intelectualidade sem raízes, defensiva, que reinventou na literatura aquilo que não podia localizar na realidade. A poesia era a nova religião, um abrigo nostálgico para as alienações do capitalismo industrial. O poema era opaco à investigação racional, tal como o próprio Todo-Poderoso: existia como um objeto encerrado em si mesmo, misteriosamente intacto em seu ser excepcional. O poema era algo que não podia ser parafraseado, expresso em outra linguagem que não a sua: cada uma de suas partes estava contida nas outras numa unidade orgânica complexa, cuja violação significaria uma espécie de blasfêmia. O texto literário, tanto para a Nova Crítica Americana quanto para I. A. Richards, era, portanto, apreendido em termos que poderíamos chamar de "funcionalistas":

assim como a sociologia funcionalista americana desenvolvera um modelo da sociedade "livre de conflitos", no qual todo elemento "se adaptava" aos outros, também o poema abolia qualquer atrito, irregularidade e contradição na cooperação simétrica de seus vários aspectos. "Coerência" e "integração" eram os tons básicos; mas para que o poema induzisse também no leitor uma atitude ideológica definida para com o mundo – que em termos gerais era de aceitação contemplativa –, essa ênfase na coerência interna não podia ser levada ao ponto de o poema se separar totalmente da realidade, passando a girar esplendidamente em sua própria existência autônoma. Era necessário, portanto, combinar essa ênfase na unidade interna do texto com a insistência de que, por meio dessa unidade, o trabalho "correspondia" em certo sentido à realidade. Em outras palavras, a Nova Crítica ficou um pouco aquém de um formalismo completo, temperando-o canhestramente com uma espécie de empirismo – uma convicção de que o discurso poético, de alguma maneira, "incluía" a realidade dentro de si mesmo.

Para que o poema realmente se tornasse um objeto em si, a Nova Crítica tinha de separá-lo tanto do autor quanto do leitor. I. A. Richards havia suposto, ingenuamente, que o poema era apenas um meio transparente pelo qual podíamos observar os processos psicológicos do poeta: a leitura era apenas uma recriação, em nossa própria mente, da condição mental do autor. Na verdade, grande parte da crítica literária tradicional sustentara tal opinião, de uma forma ou de outra. A grande literatura é produto de Grandes Homens, e seu valor está principalmente em nos permitir um acesso íntimo às suas almas. Há vários problemas nessa interpretação. Em primeiro lugar, ela reduz toda literatura a uma forma disfarçada de autobio-

grafia: não lemos as obras literárias como obras literárias mas simplesmente como uma forma indireta de conhecermos alguém. Essa interpretação implica ainda a suposição de que as obras literárias são realmente "expressões" da mente do autor, o que não parece uma maneira particularmente esclarecedora de estudar o *Chapeuzinho Vermelho*, ou as cantigas de amor altamente estilizadas. Mesmo que eu tenha acesso à mente de Shakespeare ao ler *Hamlet*, que utilidade há em adotar esse ponto de vista, já que de sua mente eu só tenho acesso ao que está representado pelo texto de *Hamlet*? Por que não dizer, em lugar disso, que estou lendo *Hamlet*, já que dele não há outra evidência senão a própria peça? Seria o que Shakespeare "tinha em mente" diferente do que escreveu, e como poderemos saber? Saberia ele próprio o que tinha em mente? Estarão os autores sempre de plena posse do que querem dizer?

Os Novos Críticos romperam ousadamente com a teoria da literatura baseada nos Grandes Homens, insistindo em que as intenções do autor ao escrever, mesmo que se pudessem reconstituí-las, não tinham relevância para a interpretação de seu texto. Nem se deviam confundir as interpretações emocionais de determinados leitores com o significado do poema: o poema dizia o que queria dizer, a despeito das intenções do poeta ou dos sentimentos subjetivos que o leitor experimentasse com ele[26]. O significado era público e objetivo, inscrito na própria linguagem do texto literário, e não uma questão de um suposto impulso sobrenatural existente na cabeça de um autor há muito morto, ou os arbitrários significados particula-

26. Ver "The Intentional Fallacy" e "The Affective Fallacy", em W. K. Wimsatt e Monroe Beardsley, *The Verbal Icon* (Nova York, 1958).

res que um leitor pudesse atribuir às suas palavras. Examinaremos os prós e os contras desse ponto de vista no capítulo II. Até lá, devemos reconhecer que a atitude dos Novos Críticos para com essas questões estava estreitamente relacionada com seu desejo de transformar o poema em objeto auto-suficiente, tão sólido e material quanto uma urna ou um ícone. O poema tornou-se uma figura espacial, e não um processo temporal. Salvar o texto do autor e do leitor era um processo que se desenrolava paralelamente à separação do poema de qualquer contexto social ou histórico. Sem dúvida era necessário saber o que as palavras do poema teriam significado para os seus leitores originais, mas esse tipo de conhecimento histórico bastante técnico era o único permitido. A literatura era uma solução para os problemas sociais, e não parte deles; o poema devia ser libertado das ruínas da história e elevado a um espaço sublime, acima delas.

O que a Nova Crítica fez, na verdade, foi transformar o poema em um fetiche. Se I. A. Richards havia "desmaterializado" o texto, reduzindo-o a uma janela transparente para a psique do poeta, os Novos Críticos Americanos rematerializaram-no com a vingança de que ele parecesse menos um processo de significação do que alguma coisa com quatro cantos e uma superfície brilhante. Isso é uma ironia, já que a própria ordem social contra a qual a poesia era um protesto estava cheia dessas "reificações" que transformavam "pessoas", processos e instituições em "coisas". Por conseguinte, o poema da Nova Crítica, como o símbolo romântico, foi investido de uma autoridade mística absoluta, que não suportava nenhum argumento racional. Como a maioria de outras teorias da literatura que examinamos até agora, a Nova Crítica era, no fundo, um irracionalismo completo, estreitamente associado ao dogma reli-

gioso (vários dos principais Novos Críticos Americanos eram cristãos), e à política direitista do "sangue e solo" do movimento agrário. Mas isso não significa que ela fosse hostil à análise crítica, como também não o era a *Scrutiny*. Enquanto alguns dos primeiros românticos tendiam a um silêncio reverente ante o mistério imensurável do texto, os Novos Críticos cultivavam deliberadamente as técnicas mais duras, mais decididas, de dissecação crítica. O mesmo impulso que os levava a insistir na condição "objetiva" da obra, também os levava a desenvolver uma forma rigorosamente "objetiva" de analisá-la. A explicação de um poema pela Nova Crítica constitui uma investigação rigorosa de suas várias "tensões", "paradoxos" e "ambivalências", e mostra o modo como estas são resolvidas e integradas pela sua estrutura sólida. Para que a poesia fosse a nova sociedade orgânica em si mesma, a solução final para a ciência, para o materialismo e para o declínio do sul escravista e "estético", ela não poderia ficar entregue ao impressionismo crítico nem ao subjetivismo abafado.

Acresce que a Nova Crítica evoluiu na época em que a crítica literária na América do Norte lutava para se "profissionalizar", para se tornar uma disciplina acadêmica respeitável. Sua bateria de instrumentos críticos era uma forma de competir com as ciências exatas em seus próprios termos, numa sociedade em que essas ciências eram o critério predominante de conhecimento. Tendo começado a vida como um suplemento humanista, ou alternativo, da sociedade tecnocrata, o movimento viu-se, assim, reproduzindo essa tecnocracia em seus próprios métodos. O rebelde fundia-se na imagem de seu senhor, e com a passagem das décadas de 1940 e 1950 foi rapidamente cooptado pelo sistema acadêmico. Não demorou muito para que a Nova Crítica passasse a parecer a coisa mais natu-

ral no mundo da crítica literária; de fato, era difícil imaginar que jamais houvera outra coisa. A longa viagem de Nashville, Tennessee, sede dos Fugitivos, até as Universidades da Liga da Hera, na costa leste, havia sido idealizada.

Houve pelo menos duas boas razões pelas quais a Nova Crítica foi bem aceita pelas academias. Em primeiro lugar, ela proporcionava um método pedagógico cômodo para atender a uma população estudantil crescente[27]. Distribuir um breve poema aos alunos para ser examinado era menos complicado do que organizar um curso sobre os Grandes Romances do Mundo. Em segundo, a interpretação que a Nova Crítica dava ao poema como um equilíbrio delicado de atitudes contrárias, uma reconciliação desinteressada de impulsos opostos, foi profundamente atraente para os intelectuais liberais céticos, desorientados pelos dogmas conflitantes da Guerra Fria. Estudar poesia pelo método da Nova Crítica não implicava a necessidade de se comprometer: tudo o que a poesia nos ensinava era o "desinteresse", uma rejeição serena, especulativa, impecavelmente imparcial de qualquer coisa em particular. Ela nos levava menos a uma oposição ao Macartismo ou a maiores direitos civis do que à interpretação dessas pressões como meramente parciais, sem dúvida harmoniosamente equilibradas em algum outro ponto do mundo pelos seus contrários complementares. Tratava-se, em outras palavras, de uma receita de inércia política e, portanto, de submissão ao *status quo* político. Naturalmente havia limites para este pluralismo benigno: o poema, nas palavras de Cleanth Brooks, era uma "unificação de atitudes numa hierarquia subordinada a uma atitu-

▼

27. Ver Richard Ohmann, *English in America* (Nova York, 1976), capítulo 4.

de total e governadora"[28]. Não havia nada de errado com o pluralismo, desde que ele não violasse a ordem hierárquica; as contingências variadas da tessitura do poema poderiam ser agradavelmente saboreadas, desde que a sua estrutura dominante permanecesse intata. As oposições podiam ser toleradas, desde que pudessem ser finalmente unificadas e harmonizadas. Os limites da Nova Crítica eram essencialmente os limites da democracia liberal: o poema, escreve John Crowe Ransom, era "como um Estado democrático, por assim dizer, que realiza os fins de um Estado sem sacrificar o caráter pessoal de seus cidadãos"[29]. Seria interessante saber o que os escravos do Sul teriam pensado dessa afirmação.

O leitor pode ter observado que "literatura", na obra dos últimos críticos examinados, transformou-se imperceptivelmente em "poesia". Os Novos Críticos e I. A. Richards ocupam-se quase que exclusivamente de poemas; T. S. Eliot estende-se ao drama, mas não ao romance; F. R. Leavis trata deste, mas sob a rubrica de "poema dramático" – isto é, como outra coisa que não romance. Na verdade, a maioria das teorias literárias coloca inconscientemente um determinado gênero literário em primeiro plano e, a partir dele, faz os seus pronunciamentos de caráter geral. Seria interessante acompanhar esse processo na história da teoria literária, identificando a forma que é tomada como paradigma. No caso da moderna teoria literária, a adoção da poesia tem significação particular. Isso porque ela é, entre todos os gêneros literários, o mais evidentemente desligado da história, aquele em que a sensibilidade pode desenvolver a sua forma mais pura, menos impregnada pelo aspecto

▼

28. *The Well Wrought Urn* (Londres, 1949), p. 189.
29. *The New Criticism* (Norfolk, Conn., 1941), p. 54.

social. Seria difícil ver o *Tristram Shandy* ou o *Guerra e paz* como estruturas rigidamente organizadas de ambivalência simbólica. Mesmo na poesia, os críticos que mencionamos curiosamente se interessam pouco pelo que poderíamos chamar, simplificando um pouco, de "pensamento". A crítica de Eliot evidencia extraordinária falta de interesse pelo que as obras literárias realmente *dizem*: sua atenção se concentra, quase que exclusivamente, nas qualidades da linguagem, nos estilos de sentimentos, nas relações entre imagem e experiência. Para Eliot, um "clássico" é uma obra que nasce de uma estrutura de crenças partilhadas, mas o que essas crenças significam é menos importante do que o fato de serem partilhadas. Para Richards, ocupar-se de crença é positivamente um obstáculo à apreciação literária: a forte emoção que experimentamos ao ler um poema pode parecer uma crença, mas isso é apenas uma outra pseudocondição. Leavis é o único a escapar desse formalismo, quando diz que a unidade formal complexa de uma obra e sua "abertura reverente ante a vida" são facetas de um mesmo processo. Na prática, porém, seu trabalho tende a diferir a crítica "formal" da poesia e a crítica "moral" da ficção.

Dissemos que o crítico inglês William Empson é por vezes mencionado entre a Nova Crítica; contudo, seria mais interessante considerá-lo como um impenitente adversário das principais doutrinas dessa corrente. O que faz Empson parecer um crítico novo é seu estilo de análise exaustiva, a surpreendente engenhosidade despreocupada com que mostra até mesmo as nuanças mais sutis do significado literário. Mas tudo isso é posto a serviço de um racionalismo liberal antiquado, profundamente conflitante com o esoterismo simbolista de um Eliot ou de um Brooks. Em suas obras principais, *Seven Types of Ambiguity* (1930), *Some Versions of Pastoral* (1935), *The Structure of*

Complex Words (1951) e *Milton's God* (1961), Empson lança uma ducha fria de bom senso inglês nessas devoções fervorosas evidentes em seu estilo de prosa deliberadamente nivelado, moderado, coloquial. Enquanto a Nova Crítica separa o texto do discurso racional e do contexto social, Empson insiste, sem meias palavras, em tratar a poesia como uma espécie de linguagem "comum", capaz de ser racionalmente parafraseada; um tipo de manifestação que dá continuidade às nossas maneiras habituais de falar e de agir. Ele é um "intencionalista" confesso, que leva em conta o que o autor provavelmente quis dizer e que interpreta isso da maneira mais generosa, mais decente, mais inglesa. Longe de existir como um objeto hermeticamente fechado, a obra literária, para Empson, é aberta: a sua compreensão envolve antes a compreensão dos contextos gerais, nos quais as palavras são usadas socialmente, do que a identificação dos padrões de coerência verbal interna, e esses contextos provavelmente serão sempre indeterminados. É interessante contrastar as famosas "ambigüidades" de Empson com o "paradoxo", "ironia" e "ambivalência" da Nova Crítica. Essa última expressão sugere a fusão econômica de dois significados opostos, mas complementares: o poema da Nova Crítica é uma estrutura coesa dessas antíteses, mas elas de fato nunca ameaçam nossa necessidade de coerência, porque sempre é possível resolvê-las numa unidade fechada. As ambigüidades de Empson, por outro lado, jamais podem ser fixadas de maneira decisiva: elas indicam pontos nos quais a linguagem do poema vacila, perde-se ou vai além de si mesma, sugerindo, de maneira rica, algum contexto de significados potencialmente inesgotáveis. Enquanto o leitor é expulso por uma estrutura fechada de ambivalências, reduzido à condição de admirador

passivo, a "ambigüidade" reclama a sua participação ativa: uma ambigüidade, tal como Empson a definiu, é "qualquer nuança verbal, por menor que seja, que permita reações alternativas ao mesmo texto"[30]. É a reação do leitor que gera a ambigüidade, e essa reação depende de alguma coisa mais do que apenas o poema. Para I. A. Richards e os Novos Críticos, o significado de um termo poético é radicalmente "contextual", função da organização verbal interna do poema. Para Empson, o leitor inevitavelmente leva para a obra todo o contexto social do discurso, suposições tácitas de significado que o texto pode questionar, mas com as quais estabelece também uma continuidade. A poética de Empson é liberal, social e democrática, atraente, com todas as suas estonteantes idiossincrasias, para as simpatias e expectativas semelhantes de um leitor comum, e não para as técnicas tecnocráticas do crítico profissional.

Como todo bom senso inglês, o de Empson possui severas limitações. Ele é um racionalista do Iluminismo, ao estilo antigo, cuja confiança na decência, na racionalidade, nas simpatias humanas comuns e na natureza humana em geral é tão conquistadora quanto suspeita. Empson realiza uma constante indagação autocrítica do hiato entre a sua própria sutileza intelectual e uma humanidade comum, simples: "pastoral" é definido como o modo literário no qual ambas podem coexistir genialmente, embora nunca sem uma irônica e constrangida autoconsciência da incongruência. Mas a ironia de Empson e de sua forma favorita de pastoral também são sinais de uma contradição profunda. Elas marcam o dilema do intelectual literário, de espírito liberal, das décadas de 1920 e 1930, cons-

▼

30. *Seven Types of Ambiguity* (Harmondsworth, 1965), p. 1.

ciente da grande disparidade existente entre uma forma, então altamente especializada, de inteligência crítica, e as preocupações "universais" da literatura, sobre a qual trabalha. Essa consciência desnorteada, ambígua, ciente do choque entre a busca de nuanças poéticas cada vez mais sutis e a depressão econômica, só é capaz de honrar seus compromissos através da fé em uma "razão comum" que pode, de fato, ser menos comum e mais socialmente particular do que parece. A pastoral não é exatamente a sociedade orgânica de Empson: é antes a flexibilidade e a incongruência da forma do que qualquer "unidade vital", que o atrai; é a irônica justaposição de lordes e camponeses, do sofisticado e do simples. Não obstante, a pastoral oferece-lhe uma espécie de solução imaginária para um problema histórico premente: o problema da relação do intelectual com a "humanidade comum", a relação entre um ceticismo intelectual tolerante e convicções mais exigentes, e a relevância social de uma crítica profissionalizada para uma sociedade dominada pela crise.

Empson acredita que os significados de um texto literário de certa forma sempre são casuais, não podendo jamais ser reduzidos a uma interpretação final. E na oposição entre a sua "ambigüidade" e a "ambivalência" da Nova Crítica encontramos uma espécie de pré-estréia do debate entre estruturalistas e pós-estruturalistas, que examinaremos mais adiante. Também já se disse que a preocupação de Empson com as intenções do autor lembra, sob certos aspectos, a obra do filósofo alemão Edmund Husserl[31]. Quer seja verdadeira ou não, a observação nos propicia uma cômoda transição ao próximo capítulo.

▼

31. Ver Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism* (Londres, 1978), pp. 99-100.

CAPÍTULO II

FENOMENOLOGIA, HERMENÊUTICA, TEORIA DA RECEPÇÃO

Em 1918 a Europa estava em ruínas, devastada pela pior guerra da história. Na esteira daquela catástrofe, uma onda de revoluções sociais varreu o continente: os anos anteriores e subseqüentes a 1920 testemunhariam o levante do movimento berlinense conhecido como Espártaco, a greve geral de Viena, a instalação dos sovietes de trabalhadores em Munique e em Budapeste e ocupações em massa de fábricas por toda a Itália. Toda essa insurreição foi violentamente esmagada, mas a ordem social do capitalismo europeu havia sido abalada em suas raízes pela carnificina da guerra e por suas turbulentas conseqüências políticas. As ideologias das quais essa ordem habitualmente dependera, os valores culturais pelos quais era governada, também se encontravam em estado de profunda agitação. A ciência parecia ter-se encolhido a uma posição estéril, a uma obsessão míope pela categorização de fatos; a filosofia dividia-se entre o positivismo, de um lado, e um subjetivismo indefensável de outro; predominavam formas de relativismo e irracionalismo, e a arte refletia essa espantosa perda de referências.

Foi nesse contexto de crise ideológica generalizada, na verdade muito anterior ao advento da Primeira Guerra Mundial, que o filósofo alemão Edmund Husserl procurou desenvolver um novo método filosófico que oferecesse uma certeza absoluta a uma civilização que se desintegrava. Ele diria mais tarde, em *A crise das ciências européias* (1935), que se tratava de uma escolha entre a barbárie irracional e o renascimento espiritual através de "uma ciência do espírito absolutamente auto-suficiente".

Husserl, como seu predecessor, o filósofo René Descartes, começou a sua busca da certeza rejeitando provisoriamente o que chamou de "atitude natural" – a crença mantida pelo homem comum de bom senso, de que os objetos existiam independentemente de nós mesmos no mundo exterior, e de que nossa informação sobre eles era em geral digna de fé. Tal atitude aceitava sem discussão a possibilidade de conhecimento, quando era precisamente isso o que se discutia. Sobre o que, então, *poderemos* ter certeza e ser claros? Embora não possamos ter certeza da existência independente das coisas, diz Husserl, podemos estar certos da maneira pela qual as vemos de imediato na consciência, quer seja ilusória a coisa real que estamos vendo ou não. Os objetos podem ser considerados não como coisas em si, mas como coisas postuladas, ou "pretendidas", pela consciência. Toda consciência é consciência de alguma coisa: no pensamento, tenho consciência de que meu pensamento está "voltado para" algum objeto. O ato de pensar e o objeto do pensamento estão internamente relacionados, são mutuamente dependentes. Minha consciência não é apenas um registro passivo do mundo, mas constitui ativamente esse mundo, ou "pretende" fazê-lo. Para termos certeza, então, devemos primeiro ignorar tudo, ou "colocar entre parênteses"

qualquer coisa que esteja além de nossa experiência imediata; devemos reduzir o mundo exterior apenas ao conteúdo de nossa consciência. Isto, ou a chamada "redução fenomenológica", é a primeira medida importante de Husserl. Tudo o que não seja "imanente" à consciência deve ser rigorosamente excluído; todas as realidades devem ser tratadas como puros "fenômenos", em termos de como eles se apresentam em nossa mente, sendo este o único dado absoluto do qual podemos partir. O nome dado por ele a esse método filosófico – fenomenologia – nasce de sua insistência nesta postura. A fenomenologia é a ciência dos fenômenos puros.

Mas isso não basta para resolver nossos problemas, pois talvez tudo o que encontremos, ao inspecionarmos o conteúdo de nossa mente, seja apenas um fluxo aleatório de fenômenos, uma corrente caótica de consciência, e dificilmente poderemos estabelecer sobre isso qualquer certeza. Os tipos de fenômenos "puros" que interessam a Husserl, porém, são algo mais do que apenas os detalhes individuais aleatórios. São um sistema de *essências* universais, pois a fenomenologia modifica cada objeto na imaginação, até descobrir o que há de invariável nele. O que se apresenta ao conhecimento fenomenológico não é apenas, digamos, a experiência do ciúme ou a sensação provocada pela cor vermelha, e sim os tipos ou essências universais dessas coisas: o ciúme ou a cor vermelha como tais. Compreender qualquer fenômeno de maneira total e pura é apreender o que nele há de essencial e imutável. A palavra grega para tipo é *eidos*; por essa razão, Husserl fala de seu método como uma abstração "eidética", acompanhada de sua redução fenomenológica.

Tudo isso pode parecer intoleravelmente abstrato e irreal; e é, na verdade. Mas o objetivo da fenomenologia era, de fato,

exatamente o oposto da abstração: era um retorno ao concreto, à terra firme, sugerido pela famosa frase "De volta às coisas em si!". A filosofia havia se preocupado demais com conceitos, e muito pouco com os dados reais; assim, ela havia construído seus sistemas intelectuais extremamente pesados sobre as mais precárias bases. A fenomenologia, tomando aquilo de que podíamos ter certeza experimentalmente, era capaz de oferecer a base para a edificação de um conhecimento autenticamente fidedigno. Ela podia ser uma "ciência das ciências", oferecendo um método para o estudo de qualquer coisa: memória, caixas de fósforos, matemática. Ela se oferecia como nada menos do que uma ciência da consciência humana – a consciência humana concebida não apenas como a experiência empírica de determinadas pessoas, mas como as "estruturas profundas" da própria mente. Ao contrário das outras ciências, ela não indagava sobre esta ou aquela forma particular de conhecimento, mas sobre as condições que tornavam possível qualquer tipo de conhecimento, em primeiro lugar. Dessa forma – e como a filosofia de Kant, anterior a ela – era um modo "transcendental" de investigação; e o sujeito humano, ou a consciência individual, objeto de sua preocupação, era um sujeito "transcendental". A fenomenologia examinava não apenas o que por acaso se percebesse quando se olhasse para um determinado coelho, mas a essência universal dos coelhos e o ato de percebê-los. Não se tratava, em outras palavras, de uma forma de empirismo, preocupado com a experiência aleatória, fragmentária, de determinadas pessoas; também não era uma espécie de "psicologismo", interessado apenas nos processos mentais observáveis nessas pessoas. Ela pretendia desvendar as estruturas da própria consciência e, ao mesmo tempo, desnudar fenômenos em si.

Essa breve descrição da fenomenologia deixa claro, apesar de sua concisão, que se trata de uma forma de idealismo metodológico, que busca explorar uma abstração chamada "consciência humana" e um mundo de possibilidades puras. Mas, se Husserl rejeitou o empirismo, o psicologismo e o positivismo das ciências naturais, também achou que estava rompendo com o idealismo clássico de um pensador como Kant. Este fora incapaz de resolver o problema de como a mente pode efetivamente conhecer os objetos que lhe são exteriores. A fenomenologia, ao pretender que a percepção pura revela a essência mesma das coisas, esperava superar tal ceticismo.

Tudo isso parece estar muito longe de Leavis e da sociedade orgânica. Mas estará, realmente? Afinal de contas, o retorno às "coisas em si mesmas", a rejeição impaciente das teorias que não têm raízes na vida "concreta", não estão muito longe da teoria ingênua, mimética, de Leavis, de que a linguagem poética materializava a própria essência da realidade. Em um período de importante crise ideológica, Leavis e Husserl voltamse ambos para o consolo que encontram no concreto, no que pode ser conhecido pelas pulsações. E esse recurso às "coisas em si mesmas" envolve, em ambos os casos, um irracionalismo total. Para Husserl, o conhecimento dos fenômenos é absolutamente certo, ou, como ele diz, "apodítico", porque é intuitivo: não posso duvidar dessas coisas, tal como não posso duvidar de uma forte pancada no crânio. Para Leavis, certas formas de linguagem são "intuitivamente" certas, vitais e criativas, e por mais que ele concebesse a crítica como uma argumentação corroborativa, não havia, em última instância, nenhuma vantagem em dizer isso. Além do mais, ambos achavam que o que é intuído no ato de percepção do fenômeno concreto é algo universal: o *eidos* para Husserl, a Vida para Leavis. Em outras pa-

lavras, eles não vão além da segurança da sensação imediata para desenvolver uma teoria "global": os fenômenos já vêm com uma teoria pronta. Tal teoria é, porém, autoritária, já que depende totalmente da intuição. Os fenômenos para Husserl não precisam ser *interpretados*, construídos desta ou daquela maneira, numa argumentação racional. Como certos julgamentos literários, eles se impõem de maneira irresistível, para usarmos uma palavra-chave de Leavis. Não é difícil ver a relação entre esse dogmatismo – evidente em toda a carreira de Leavis – e um desprezo conservador pela análise racional. Finalmente, podemos notar como a teoria "intencional" da consciência, defendida por Husserl, sugere que "ser" e "significar" estão sempre atados um no outro. Não há objeto sem sujeito, e não há sujeito sem objeto. Objeto e sujeito, tanto para Husserl como para o filósofo inglês F. H. Bradley, que influenciou T. S. Eliot, são realmente as duas faces da mesma moeda. Numa sociedade em que os objetos parecem estar alienados, isolados dos objetivos humanos, e os sujeitos humanos estão, por conseguinte, mergulhados em um isolamento ansioso, essa doutrina é sem dúvida consoladora. A mente e o mundo foram novamente reunidos – pelo menos, na mente. Leavis preocupa-se também em solucionar a rivalidade prejudicial entre sujeitos e objetos, entre os homens e seus "ambientes naturais humanos", resultado da civilização de "massa".

Se a fenomenologia assegurava, de um lado, um mundo cognoscível, por outro estabelecia a centralidade do sujeito humano. Na verdade, ela prometia ser nada menos do que uma ciência da própria subjetividade. O mundo é aquilo que postulo, ou que "pretendo" postular: deve ser apreendido em relação a mim, como uma correlação de minha consciência, e essa consciência não é apenas falivelmente empírica, mas também trans-

cendental. Era reconfortante descobrir isto a respeito de nós mesmos. O positivismo crasso da ciência do século XIX ameaçara roubar o mundo de toda a subjetividade, e a filosofia kantiana docilmente seguira o mesmo caminho; o curso da história européia, a partir de fins do século XIX, parecia lançar sérias dúvidas sobre a presunção tradicional de que o "homem" controlava seu destino, a dúvida de que ele já não era o centro criativo de seu mundo. Reagindo contra isso, a fenomenologia restabeleceu ao sujeito transcendental o seu trono. O sujeito deveria ser visto como a fonte e a origem de todo o significado: de fato ele não era, em si, parte do mundo, já que foi o responsável pela existência desse mundo. Nesse sentido, a fenomenologia recuperou e reformulou o velho sonho da ideologia burguesa clássica. Tal ideologia baseara-se na crença de que o "homem" era, de alguma forma, anterior à sua história e suas condições sociais, que dele fluíram como a água jorra de uma nascente. Como esse "homem" havia começado a existir – se ele poderia ser produto de condições sociais, bem como o produtor delas – não era uma questão a ser examinada seriamente. Ao recentralizar o mundo no sujeito humano, portanto, a fenomenologia oferecia uma solução imaginária a um sério problema histórico.

Na esfera da crítica literária, a fenomenologia exerceu alguma influência sobre os formalistas russos. Tal como Husserl separava entre parênteses o objeto real, para dedicar-se ao ato de conhecê-lo, também a poesia, para os formalistas, isolava o objeto real e em lugar dele focalizava a maneira pela qual era percebido[1].

1. Existe, porém, uma diferença aqui: Husserl, esperando isolar o signo "puro", deixava de lado suas propriedades fônicas e gráficas, qualidades materiais estas precisamente enfocadas pelos formalistas.

Mas a principal dívida crítica para com a fenomenologia é evidente na chamada escola crítica de Genebra, que floresceu principalmente nas décadas de 1940 e 1950, e cujos expoentes foram o belga Georges Poulet, os críticos suíços Jean Starobinski e Jean Rousset, e o francês Jean-Pierre Richard. A essa escola ligou-se também Emil Staiger, professor de alemão na Universidade de Zurique, e as primeiras obras do crítico americano J. Hillis Miller.

A crítica fenomenológica é a tentativa de aplicar esse método às obras literárias. Como acontece no isolamento do objeto real feito por Husserl, o contexto histórico concreto da obra literária, seu autor, as condições de produção e a leitura são ignorados. A crítica fenomenológica visa a uma leitura totalmente "imanente" do texto, absolutamente imune a qualquer coisa fora dele. O próprio texto é reduzido a uma pura materialização da consciência do autor: todos os seus aspectos estilísticos e semânticos são percebidos como partes orgânicas de um todo complexo, do qual a essência unificadora é a mente do autor. Para conhecê-la, não devemos nos referir a nada que sabemos sobre o autor – a crítica biográfica é proibida – mas tão-somente aos aspectos de sua consciência que se manifestam na obra em si. Além disso, interessam-nos as "estruturas profundas" de sua mente, que podem ser encontradas nas repetições de temas e padrões de imagens. Ao perceber essas estruturas, estamos apreendendo a maneira pela qual o autor "viveu" seu mundo, as relações fenomenológicas entre ele, sujeito, e o mundo, objeto. O "mundo" de uma obra literária não é uma realidade objetiva, mas aquilo que em alemão se denomina *Lebenswelt*, a realidade tal como organizada e sentida por um sujeito individual. A crítica fenomenológica focaliza, tipi-

camente, a maneira pela qual o autor sente o tempo ou o espaço, ou a relação entre o eu e os outros, ou sua percepção dos objetos materiais. Em outras palavras, as preocupações metodológicas da filosofia husserliana freqüentemente tornam-se, na crítica fenomenológica, o "conteúdo" da literatura.

Para perceber essas estruturas transcendentais, para penetrar o interior da consciência de um escritor, a crítica fenomenológica tenta obter a total objetividade e o completo desinteresse. Ela deve se purgar de suas próprias predileções, mergulhar empaticamente no "mundo" da obra e reproduzir o mais exata e imparcialmente possível o que nela encontra. Se vier a se ocupar de um poema cristão, ela não deve se interessar em formular juízos de valor sobre esta visão do mundo específica, mas demonstrar o que terá sido, para o autor, "vivê-la". Trata-se, em outras palavras, de um modo de análise totalmente acrítica, destituída de avaliações. A crítica não é considerada uma construção, uma interpretação ativa da obra que envolverá inevitavelmente os próprios interesses e tendências do crítico: é uma simples recepção passiva do texto, uma transcrição pura de suas essências mentais. Uma obra literária deve constituir um todo orgânico, e o mesmo deve acontecer com todas as obras de um determinado autor. Buscando a unidade, a crítica fenomenológica pode, assim, mover-se com elegância entre textos cronologicamente distantes, tematicamente diferentes. É um tipo de crítica idealista, essencialista, anti-histórica, formalista e organicista, uma forma de destilação pura dos pontos ininteligíveis, preconceitos e limitações da moderna teoria literária como um todo. O fato mais impressionante e notável a seu respeito é ela ter conseguido produzir alguns estudos críticos individuais (sobretudo os de Poulet, Richard e Starobinski) de considerável valor.

Para a crítica fenomenológica, a linguagem de uma obra literária pouco mais é do que uma "expressão" de seus significados internos. Essa visão da linguagem, um tanto indireta, remonta ao próprio Husserl. Não há realmente muito espaço para a linguagem como tal na fenomenologia husserliana. Ele fala de uma esfera de experiência puramente particular ou interna; mas essa esfera é, na verdade, uma ficção, já que toda experiência envolve a linguagem, e esta é inexoravelmente social. Pretender que tenho uma experiência totalmente particular é absurdo: eu não seria capaz de ter uma experiência, em primeiro lugar, se ela não ocorresse dentro dos termos de alguma forma de linguagem, na qual eu a pudesse identificar. Para Husserl, o que dá significação à minha experiência não é a linguagem, mas o ato de perceber os fenômenos particulares como universais – um ato que deve ocorrer independentemente da própria linguagem. Em outras palavras, o significado é, para Husserl, algo que antecede à linguagem: esta é apenas uma atividade secundária que dá nomes a significados de que já disponho. Como poderia eu possuir significados, sem já possuir uma linguagem? A esta pergunta o sistema de Husserl é incapaz de responder.

A característica da "revolução lingüística" do século XX, de Saussure e Wittgenstein até a teoria literária contemporânea, é o reconhecimento de que o significado não é apenas alguma coisa "expressa" ou "refletida" na linguagem – é na realidade *produzido* por ela. Não se trata de já possuirmos significados, ou experiência, que em seguida revestimos de palavras; só podemos ter os significados e as experiências porque temos uma linguagem na qual eles se processam. Isso sugere, além do mais, que nossa experiência como indivíduos é social em suas raízes,

pois não pode haver nada como uma linguagem particular, e imaginar uma linguagem é imaginar toda uma forma de vida social. A fenomenologia, em contrapartida, pretende manter certas experiências internas "puras" livres das contaminações sociais da linguagem – ou alternativamente, ver a linguagem apenas como um sistema conveniente de "fixar" significados formados independentemente dela. O próprio Husserl, numa frase reveladora, diz que a linguagem é "conforme à pura medida do que é visto em plena clareza"[2]. Como seremos capazes de ver alguma coisa claramente, sem termos ao nosso dispor os recursos conceituais de uma linguagem? Consciente de que a linguagem constitui um sério problema para a sua teoria, Husserl tenta resolver o dilema imaginando uma linguagem que seria puramente expressiva da consciência – que estaria livre de qualquer ônus de ter de indicar significados exteriores a nossas mentes, no momento de falar. A tentativa está fadada ao fracasso: a única "linguagem" desse tipo, que se possa imaginar, seria puramente solitária, manifestações interiores que nada significariam[3].

Tal noção de uma linguagem solitária, sem significados, imaculada pelo mundo exterior, é uma imagem peculiarmente adequada à fenomenologia como tal. A despeito de todas as suas pretensões de ter salvo o "mundo vivo", fruto da ação e da experiência humanas, das garras áridas da filosofia tradicional, a fenomenologia começa e termina como uma cabeça sem um mundo. Ela promete dar terra firme ao conhecimento humano, mas só pode fazê-lo a um alto custo: o sacrifício

▼

2. *The Idea of Phenomenology* (Haia, 1964), p. 31.
3. Ver Jacques Derrida, *Speech and Phenomena* (Evanton, Ill., 1973).

da própria história humana. Isso porque os significados humanos são, num sentido profundo, indubitavelmente históricos: eles não constituem uma intuição da essência universal daquilo que deve ser uma cebola, mas uma questão de relações práticas entre indivíduos sociais. Apesar de focalizar a realidade tal como experimentada, como *Lebenswelt* e não como fato inerte, sua posição para com o mundo segue contemplativa e divorciada da história. A fenomenologia procurou resolver o pesadelo da história moderna retirando-se para uma esfera especulativa onde a certeza eterna está à espera; desta forma tornou-se, em suas reflexões solitárias e alienadas, um sintoma da própria crise que pretendeu superar.

O reconhecimento de que o significado é histórico foi o que levou o mais conhecido discípulo de Husserl, o filósofo alemão Martin Heidegger, a romper com seu sistema de pensamento. Husserl começa com o sujeito transcendental; Heidegger rejeita esse ponto de partida e parte da reflexão sobre a irredutível "condição dada" da existência humana, ou o *Dasein*, como ele a chama. É por essa razão que sua obra é caracterizada, com freqüência, como "existencialista", em contraposição ao "essencialismo" impiedoso de seu mentor. Passar de Husserl para Heidegger é passar do terreno do intelecto puro para uma filosofia que medita sobre a sensação de estar vivo. Enquanto a filosofia inglesa em geral contenta-se modestamente em investigar possibilidades e aspectos formais da filosofia, a principal obra de Heidegger, *O ser e o tempo* (1927), ocupa-se nada menos do que da questão do próprio ser – mais particularmente, do modo de ser que é especificamente humano. Tal existência, argumenta Heidegger, é em primeiro lugar sempre o

ser-no-mundo: só somos sujeitos humanos porque estamos praticamente ligados ao nosso próximo e ao mundo material, e essas relações são constitutivas de nossa vida, e não acidentais a ela. O mundo não é um objeto que existe "fora de nós", a ser analisado racionalmente, contrastado com um sujeito contemplativo: o mundo nunca é algo do qual possamos sair e nos confrontarmos com ele. Surgimos, como sujeitos, de dentro de uma realidade que nunca podemos objetivar plenamente, que abarca tanto "sujeito" quanto "objeto", que é inesgotável em seus significados e que nos gera tanto quanto nós a geramos. O mundo não é algo a ser dissolvido *à la* Husserl em imagens mentais: ele possui uma existência concreta, recalcitrante, que resiste aos nossos projetos, sendo que existimos simplesmente como parte dele. A entronização do ego transcendental feita por Husserl é apenas a fase mais recente de uma filosofia racionalista do Ilusionismo, pela qual o "homem" marca imperiosamente o mundo com a sua própria imagem. Heidegger, ao contrário, afasta parcialmente o sujeito humano dessa posição imaginária de domínio. A existência humana é um diálogo com o mundo, e ouvir é uma atividade mais reverente do que falar. O conhecimento humano afasta-se sempre, e move-se dentro, daquilo que Heidegger chama de "pré-entendimento". Antes de chegarmos a pensar sistematicamente, já partilhamos de uma quantidade de pressupostos tácitos, obtidos de nossa ligação prática com o mundo, e a ciência ou a teoria nunca são mais do que abstrações parciais dessas preocupações concretas, como um mapa é a abstração de um terreno real. O entendimento não é, em primeiro lugar, uma "cognição" isolável, um ato particular que pratico, mas parte da própria estrutura da existência humana. Isso porque minha vida só será humana

se eu me "projetar" constantemente para a frente, reconhecendo e realizando possibilidades novas de ser; nunca sou puramente idêntico a mim mesmo, por assim dizer, mas um ser sempre lançado para a frente, para além de mim mesmo. Minha existência nunca é algo que eu possa aprender como um objeto concluído, mas sempre uma questão de possibilidades novas, algo sempre problemático. E isso equivale a dizer que o ser humano é constituído pela história, ou pelo tempo. O tempo não é um meio no qual nos movimentamos, como uma garrafa poderia se movimentar em um rio; é a estrutura mesma da própria vida humana, algo de que sou feito, antes de ser alguma coisa que posso medir. O entendimento, portanto, antes de ser uma questão de entendimento de alguma coisa em particular, é uma dimensão do *Dasein*, a dinâmica interior de minha constante autotranscendência. O entendimento é radicalmente histórico; ele está sempre relacionado com a situação concreta em que me encontro, e que tento transcender.

Se a existência humana é constituída pelo tempo, é igualmente constituída pela linguagem. A linguagem para Heidegger não é um simples instrumento de comunicação, um recurso secundário para expressar "idéias": é a própria dimensão na qual se move a vida humana, aquilo que, por excelência, faz o mundo ser. Só há "mundo" onde há linguagem, no sentido especificamente humano. Heidegger não vê a linguagem principalmente em termos daquilo que poderíamos dizer: ela tem uma existência própria, da qual os seres humanos chegam a participar, e só assim chegam a ser humanos. A linguagem sempre preexiste ao sujeito individual, tal como o próprio espaço no qual ele se desdobra; e ela contém a "verdade", menos no sentido de ser um instrumento para a troca de informação exata

do que no sentido de ser o lugar onde a realidade se "revela", se entrega à nossa contemplação. Nesse sentido de linguagem, entendida como um fato quase-objetivo, anterior a qualquer indivíduo em particular, o pensamento de Heidegger estabelece um estreito paralelo com as teorias do estruturalismo.

Portanto, o ponto central do pensamento de Heidegger não é o indivíduo, mas o próprio Ser. O erro da tradição metafísica ocidental foi considerar o Ser como uma espécie de entidade objetiva e separá-lo nitidamente do sujeito; Heidegger busca, ao contrário, voltar ao pensamento pré-socrático, anterior ao dualismo entre sujeito e objeto, e ver o Ser como abrangendo a ambos, de alguma forma. O resultado dessa visão sugestiva, particularmente em suas últimas obras, é uma espantosa subserviência ante o mistério do Ser. A racionalidade do Iluminismo, com a sua atitude impiedosamente dominadora, instrumental, para com a Natureza, deve ser rejeitada em favor de ouvir com humildade as estrelas, os céus e as florestas, atitude esta que, nas palavras acres de um comentarista inglês, tem todas as marcas de "um camponês bestificado". O homem deve "dar lugar" ao Ser entregando-se totalmente a ele; deve voltar-se para a terra, a mãe inexaurível, fonte primária de todo significado. Heidegger, o filósofo da Floresta Negra, é mais um expoente romântico da "sociedade orgânica", embora no seu caso os resultados dessa doutrina fossem muito mais sinistros do que no caso de Leavis. A exaltação do camponês, a degradação da razão em favor de um "pré-entendimento" espontâneo, a celebração de uma passividade prudente – tudo isso, aliado à crença de Heidegger em uma "autêntica" vida-na-morte, superior à vida das massas sem rosto, levou-o a apoiar abertamente Hitler em 1933. Foi um apoio de pouca

duração, mas que, por tudo isso, estava implícito nos elementos de sua filosofia.

O que tem valor nessa filosofia, entre outras coisas, é a sua insistência em que o conhecimento teórico surge sempre de um contexto de interesses sociais práticos. O modelo de Heidegger para um objeto a ser conhecido é, significativamente, um instrumento: conhecemos o mundo não através da contemplação, mas como um sistema de coisas inter-relacionadas que, como um martelo, estão "à mão"; elementos a serem usados em algum projeto prático. O conhecer está profundamente relacionado com o fazer. Mas o outro aspecto dessa praticidade comum aos homens simples é um misticismo contemplativo: quando o martelo se quebra, quando deixamos de contar com ele, sua familiaridade lhe é arrancada e ele se nos revela em seu autêntico ser. Um martelo quebrado é mais ele mesmo do que um martelo intacto. Heidegger partilha com os formalistas a convicção de que a arte é uma desfamiliarização desse tipo: quando Van Gogh nos mostra um par de sapatos de camponês, ele os torna estranhos, permitindo que se revele a sua "condição de sapato", profundamente autêntica. Na verdade, para o Heidegger da fase final, só na arte essa verdade fenomenológica pode se manifestar, tal como para Leavis a literatura substitui um modo de ser que a sociedade moderna supostamente perdeu. A arte, como a linguagem, não deve ser considerada como a expressão de um sujeito individual: o sujeito é apenas o local, ou o meio, pelo qual a verdade do mundo se manifesta, e é essa verdade que o leitor de um poema deve *ouvir* atentamente. Para Heidegger, a interpretação literária não está fundamentada na atividade humana; em primeiro lugar ela não é alguma coisa que *fazemos*, mas algo que devemos deixar que

aconteça. Devemos nos abrir passivamente ao texto, submetendo-nos ao seu ser misteriosamente inesgotável, deixando-nos interrogar por ele. Nossa postura perante a arte, em outras palavras, deve ter algo do servilismo defendido por Heidegger para o povo alemão diante do *Führer.* A única alternativa para o imperialismo da razão na sociedade industrial burguesa, ao que parece, é uma auto-abnegação escravista.

Dissemos que para Heidegger o entendimento é radicalmente histórico, mas tal observação exige algumas ressalvas. O título de sua obra principal é *O ser e o tempo*, e não *O ser e a história*, e há uma diferença significativa entre os dois conceitos. O "tempo" é, num certo sentido, uma noção mais abstrata do que a história: ele sugere o passar das estações, ou a maneira pela qual posso experimentar a forma de minha vida pessoal, e não as lutas das nações, a criação e o extermínio de populações, ou a criação e a destruição de Estados. O "tempo", para Heidegger, continua a ser uma categoria essencialmente metafísica, de uma maneira que a "história", para outros pensadores, não é. Constitui uma derivação daquilo que realmente fazemos, e é isso, no meu entender, que "história" significa. Esse tipo de história concreta não interessa a Heidegger: na verdade, ele faz uma distinção entre *Histoire*, que significa aproximadamente "o que acontece", e *Geschichte*, que é "o que acontece" experimentado como autenticamente significativo. Minha própria história pessoal só é autenticamente significativa se aceito a responsabilidade pela minha própria existência, assumo minhas possibilidades futuras e vivo constantemente consciente de minha morte futura. Isso pode ser verdade, ou não; mas não parece ter relevância imediata para a maneira pela qual vivo "historicamente", no sentido de estar ligado a

determinados indivíduos, a relações sociais concretas e a instituições reais. Tudo isso, visto das alturas olímpicas da prosa vigorosamente esotérica de Heidegger, parece realmente insignificante. Para ele, a "verdadeira" história é uma história voltada para o interior, "autêntica" ou "existencial" – o controle do medo e do nada, uma atitude resoluta para com a morte, uma "reunião" de minhas forças – que funciona na realidade como um substituto da história, em seus sentidos mais práticos e comuns. Como disse o crítico húngaro Georg Lukács, a famosa "historicidade" de Heidegger de fato não se distingue de *a*-historicidade.

Por fim, ao historicizar as verdades eternas, estáticas, de Husserl e da tradição metafísica ocidental, Heidegger não consegue derrubá-las. Em lugar disso, ele estabelece um tipo diferente de metafísica – o próprio *Dasein*. Sua obra representa tanto uma fuga da história quanto um encontro com ela; o mesmo se pode dizer do fascismo, de quem se enamorou. O fascismo é uma tentativa desesperada, um recurso derradeiro por parte do capitalismo monopolista para eliminar as contradições que se tornaram intoleráveis; e ele o faz em parte oferecendo toda uma alternativa histórica, uma narrativa de sangue, solo de raça "autêntica", a sublimação da morte e da abnegação, o *Reich* que durará mil anos. Não estamos dizendo que a filosofia de Heidegger seja, no todo, apenas uma justificativa lógica do fascismo, mas sim que ela oferece uma solução imaginária para a crise da história moderna, tal como o fascismo oferecia outra, e que ambos têm alguns aspectos em comum.

Heidegger descreve seu empreendimento filosófico como uma "hermenêutica do Ser": e a palavra "hermenêutica" significa a ciência ou a arte da interpretação. O modelo filosófico de

Heidegger é geralmente considerado uma "fenomenologia hermenêutica", para distingui-la da "fenomenologia transcendental" de Husserl e de seus seguidores. Ele recebe esse nome porque se baseia em questões de interpretação histórica e não na consciência transcendental[4]. A palavra "hermenêutica" limitava-se originalmente à interpretação das escrituras sagradas, mas no século XIX ela teve seu âmbito ampliado, passando a compreender o problema da interpretação textual como um todo. Os dois "hermeneutas" mais famosos que antecederam a Heidegger foram os pensadores alemães Schleiermacher e Dilthey; seu mais famoso sucessor é o moderno filósofo alemão Hans-Georg Gadamer. O estudo central de Gadamer, *Verdade e método* (1960), coloca-nos na arena de problemas que nunca deixaram de atormentar a moderna teoria literária. Qual o sentido de um texto literário? Que relevância tem para esse sentido a intenção do autor? Poderemos compreender obras que nos são cultural e historicamente estranhas? É possível o entendimento "objetivo", ou todo entendimento é relativo à nossa própria situação histórica? Veremos que há muito mais coisas em jogo nessas questões do que apenas a "interpretação literária".

Para Husserl, o significado era um "objeto intencional", entendido este como algo não redutível aos atos psicológicos de quem fala ou ouve, nem como algo completamente independente desses processos mentais. O significado não era objetivo no sentido em que uma cadeira o é; de outra parte, também

▼

4. Ver Richard E. Palmer, *Hermeneutics* (Evanston, Ill., 1969). Outras obras que se enquadram na tradição da fenomenologia hermenêutica são: Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant* (Paris, 1956), Maurice Merleau-Ponty, *Phénomenologie de la perception* (Paris, 1962) [trad. bras. *Fenomenologia da percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 2ª ed., 1999] e Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy* (New Haven, Conn., e Londres, 1970), e *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge, 1981).

não era simplesmente subjetivo. Era uma espécie de objeto "ideal", no sentido de que podia ser expresso de várias maneiras, embora continuasse a ter o mesmo significado. Segundo tal interpretação, o significado ou sentido de uma obra literária é fixado de uma vez por todas: ele é idêntico a qualquer "objeto mental" que o autor teve em mente, ou "pretendeu" ter no momento de escrever.

Com efeito, essa é a posição adotada pelo hermeneuta americano E. D. Hirsch Jr., cuja obra principal, *Validity in Interpretation*, de 1967, tem uma dívida considerável para com a fenomenologia husserliana. Para Hirsch, o fato de o significado de uma obra ser idêntico ao que o autor entendeu por ela no momento de escrever, não implica uma única interpretação do texto. Pode haver várias interpretações diferentes e válidas, mas todas elas devem se situar dentro do "sistema de expectativas e probabilidades típicas" que o sentido do autor permitir. Hirsch também não nega que uma obra literária possa "significar" diferentes coisas para diferentes pessoas em diferentes épocas. Mas isso, diz ele, é antes uma questão da "significação" da obra do que do seu "sentido". O fato de que eu possa apresentar o *Macbeth* de sorte a torná-lo relevante para a guerra nuclear não altera o fato de que isto não seja o que a peça "quer dizer", do ponto de vista de Shakespeare. As significações variam ao longo da história, ao passo que os sentidos permanecem constantes; os autores dão sentido às suas obras, ao passo que os leitores lhes atribuem significações.

Ao identificar o sentido de um texto com aquilo que o autor entendeu por ele, Hirsch não presume que tenhamos sempre acesso às intenções do autor. Ele pode estar morto, ou pode ter esquecido o que queria dizer. Segue-se que por vezes pode-

mos chegar à interpretação "correta" de um texto, mas nunca estaremos em condições de sabê-lo. Isso não preocupa Hirsch, desde que seja mantida a sua posição básica – a de que o sentido literário é absoluto e imutável, resistente à mudança histórica. Ele pode sustentar essa posição básica porque sua teoria do sentido, como a de Husserl, é pré-lingüística. O sentido é algo que o autor *quer*; é um ato mental, espiritual, que é então "fixado" para todo o sempre através de uma série particular de sinais materiais. Trata-se de uma questão de consciência e não de palavras. Em que consiste exatamente essa consciência sem palavras, o autor não deixa claro. Talvez o leitor possa fazer aqui uma experiência, erguendo os olhos do livro por um momento e "querendo dizer" alguma coisa, silenciosamente, em sua cabeça. O que você "quis dizer"? E isto foi diferente das palavras com as quais você formulou a resposta a esta minha pergunta? Acreditar que o significado consiste em palavras acrescidas de um ato de desejar ou intencionar, destituído de palavras, é como acreditar que todas as vezes que abro a porta "de propósito", pratico um ato silencioso de desejar, enquanto a abro.

Há problemas óbvios na tentativa de determinar o que está se passando na cabeça de alguém, para depois pretender que é esse o significado de um escrito. Muitas coisas podem estar passando na cabeça do autor no momento em que ele escreve. Hirsch aceita isso, mas não acha que essas coisas devem ser confundidas com o "significado verbal". Para sustentar essa teoria, porém, ele é obrigado a reduzir, de forma bastante drástica, tudo o que o autor poderia ter desejado dizer àquilo que chama de "tipos" de significado, categorias de significado que podem ser manipuladas, nas quais o texto pode ser enquadrado, simplificado e separado pelo crítico. Nosso interesse por um texto

só pode, dessa forma, ser o interesse por essas amplas tipologias de significado, das quais foram cuidadosamente banidas todas as particularidades. O crítico deve buscar reconstruir o que Hirsch chama de "gênero intrínseco" de um texto, entendendo por isso, de maneira aproximada, as convenções gerais e as maneiras de ver que poderiam ter governado os significados pretendidos pelo autor no momento de escrever. Não teremos muito mais do que isso à nossa disposição: seria sem dúvida impossível recuperar *exatamente* o que Shakespeare quis dizer com "cream-fac'd loon", por isso temos de nos contentar com o que ele poderia ter pensado, de um modo geral. Todos os detalhes particulares de uma obra seriam governados por essas generalidades. Se isso faz justiça ao detalhe, à complexidade e à natureza conflitiva das obras literárias, é um outro problema. Para atribuir um significado permanente a uma obra, salvando-a dos danos da história, a crítica tem de policiar seus detalhes potencialmente anárquicos, enquadrando-os de volta na composição do significado "típico". Sua posição para com o texto é autoritária e jurídica: qualquer coisa que não possa ser enquadrada no "significado provavelmente pretendido pelo autor" é bruscamente rejeitada, e tudo que permanece dentro desse significado fica rigorosamente subordinado a essa única intenção governante. O significado inalterável das Sagradas Escrituras foi preservado; o que fazemos com ele, como o usamos, é apenas uma questão secundária de "significação".

O objetivo de todo esse policiamento é a proteção da propriedade privada. Para Hirsch, o significado do autor é o que ele pretendeu que fosse, e não deve ser roubado ou invadido pelo leitor. O significado do texto não deve ser socializado, não deve se transformar em propriedade pública de seus vários leitores:

pertence exclusivamente ao autor, que deve ter direitos exclusivos sobre a sua utilização, mesmo depois de morto. Curiosamente, Hirsch admite que seu ponto de vista é bastante arbitrário. Não há nada na natureza do próprio texto que leve o leitor a interpretá-lo de acordo com o significado pretendido pelo autor: mas acontece que se não respeitarmos tal significado, não teremos nenhuma "norma" de interpretação, e correremos o risco de abrir as comportas da anarquia crítica. Como a maioria dos regimes autoritários, a teoria hirschiana é incapaz de justificar racionalmente os seus próprios valores dominantes. Em princípio não há mais razão para se preferir o significado pretendido pelo autor do que há para se preferir a leitura sugerida pelo crítico de cabelos mais curtos ou de pés maiores. A defesa que Hirsch faz do significado objetivado pelo autor assemelha-se às defesas de escrituras de terras que começam acompanhando o processo de transferência legal no decorrer de séculos, e acabam admitindo que se esse processo fosse suficientemente recuado no tempo, acabaria por demonstrar que os títulos de posse foram conseguidos através de lutas.

Mesmo que os críticos tivessem acesso à intenção do autor, poderia isso dar ao texto literário um significado determinado? E se pedíssemos uma explicação acerca do significado das intenções do autor, e em seguida uma explicação acerca dessas intenções, e assim por diante? A segurança só é possível, no caso, se os significados pretendidos pelo autor forem aquilo que Hirsch acha que são: puros e sólidos fatos "idênticos a si mesmos", que podem ser usados de maneira irretorquível para se interpretar o livro. Mas essa é uma maneira extremamente dúbia de considerar qualquer tipo de significado. Os significados não são tão estáveis e claros quanto Hirsch acredita, mes-

mo os professados pelo autor – e a razão pela qual isso não acontece, como ele não quer reconhecer, é que são produtos da linguagem, que sempre possui algo de escorregadio. É difícil saber o que teria sido uma intenção "pura", ou exprimir um significado "puro"; só por considerar o significado como algo à parte da linguagem é que Hirsch pode acreditar nessas quimeras. A intenção de um autor é, em si mesma, um "texto" complexo, que pode ser debatido, traduzido e interpretado de várias maneiras, como qualquer outro.

A distinção que Hirsch faz entre "significado" e "significação" é válida, num sentido óbvio. É improvável que Shakespeare acreditasse estar escrevendo sobre a guerra nuclear. Quando Gertrudes descreve Hamlet como "gordo", ela provavelmente não quer dizer que ele tem excesso de peso, como os leitores modernos poderiam ser levados a pensar. Mas o caráter de absoluto na distinção de Hirsch certamente é insustentável. Simplesmente não é possível estabelecer uma distinção tão completa entre "o que o texto significa" e o que "ele significa para mim". Minha explicação daquilo que *Macbeth* poderia ter significado nas condições culturais de sua época continua a ser a *minha* explicação, inevitavelmente influenciada por minha própria linguagem e por meus pontos de referência cultural. Jamais poderei sair de mim mesmo e de tudo isso, e chegar a conhecer, de alguma forma objetiva absoluta, o que Shakespeare tinha realmente em mente. Qualquer idéia semelhante de objetividade absoluta é uma ilusão. Hirsch não busca essa certeza absoluta, em grande parte porque sabe que não a pode alcançar: tem de se contentar em reconstituir a "provável" intenção do autor. Mas ele não leva em devida conta o fato de que essa reconstituição só pode ser feita dentro de suas estru-

turas de significado e de percepção historicamente condicionadas. Na verdade, esse "historicismo" é o próprio alvo de sua polêmica. Como Husserl, portanto, ele oferece uma forma de conhecimento que é atemporal e sublimemente desinteressada. O fato de sua própria obra estar longe de ser desinteressada, o fato de ele acreditar estar protegendo o significado imutável das obras literárias contra certas ideologias contemporâneas, é o único fator que nos poderia levar a ver com desconfiança essas pretensões.

O alvo visado firmemente por Hirsch é a hermenêutica de Heidegger, Gadamer e outros. Para ele, a insistência desses pensadores em que o significado é sempre histórico abre as portas ao relativismo completo, segundo o qual uma obra literária pode significar uma coisa na segunda-feira e outra na sexta. É interessante especular o porquê de Hirsch ter considerado tão inaceitável essa possibilidade; mas para conter o ímpeto relativista, ele volta a Husserl e argumenta que o significado é inalterável porque é sempre o ato intencional de uma pessoa, num determinado momento do tempo. Só existe um aspecto, bastante óbvio, no qual isso é falso. Se digo ao leitor, em certas circunstâncias: "Feche a porta", e depois que ele a fechou, acrescento com impaciência: "Eu quis dizer abra a janela, é claro!", o leitor teria toda a razão em responder que as palavras "Feche a porta" significam o que significam, qualquer que tenha sido o sentido que lhes pretendi atribuir. Isso não quer dizer que não se pudessem imaginar contextos nos quais "Feche a porta" significasse alguma coisa totalmente diferente do seu sentido habitual. Tal frase poderia ser uma maneira metafórica de dizer "Não negocie mais". O sentido da frase, como qualquer outro, não está fixado de modo imutável: com bastante enge-

nhosidade, poderíamos provavelmente inventar contextos nos quais ela poderia significar mil coisas diferentes. Mas, se um vendaval estivesse varrendo a sala e eu estivesse vestido apenas com um calção de banho, o significado das palavras seria provavelmente claro, dentro da situação; e a menos que eu tivesse cometido um lapso verbal ou tido uma inexplicável falta de atenção, seria inútil pretender que eu "realmente" tivesse tido a intenção de dizer "Abra a janela". Esse é um exemplo claro no qual o significado de minhas palavras não é determinado pelas minhas intenções particulares – uma situação na qual não posso pretender que minhas palavras signifiquem qualquer coisa, como o Humpty-Dumpty, de *Alice*, erroneamente achava possível. O significado da linguagem é uma questão social: há um sentido real no qual a linguagem pertence à minha sociedade antes de pertencer a mim.

Foi isso que Heidegger compreendeu, e que Hans-Georg Gadamer desenvolve em *Verdade e método*. Para ele, o significado de uma obra literária não se esgota nunca pelas intenções do seu autor; quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos, e é provável que eles nunca tenham sido imaginados pelo seu autor ou pelo público contemporâneo dele. Hirsch de certa forma admitia isso, mas relegava à esfera da "significação"; para Gadamer, a instabilidade é parte do caráter da própria obra. Toda interpretação é situacional, modelada e limitada pelos critérios historicamente relativos de uma determinada cultura; não há possibilidade de se conhecer o texto literário "como ele é". É esse ceticismo que Hirsch acha desanimador na hermenêutica heideggeriana, e contra o qual empreende sua ação de retaguarda.

Para Gadamer, toda a interpretação de uma obra do passado consiste num diálogo entre o passado e o presente. Ante essa obra, ouvimos com prudente passividade heideggeriana a sua voz não familiar, permitindo que ela questione nossas preocupações atuais; mas aquilo que a obra nos "diz" dependerá, por sua vez, do tipo de perguntas que somos capazes de lhe fazer, dependerá de nosso ponto de vista na história. Dependerá também de nossa capacidade de reconstituir a "pergunta" para a qual a obra é uma "resposta", pois a obra é também um diálogo com a sua própria história. Todo entendimento é *produtivo*: é sempre um "entendimento diferente", a realização de um novo potencial do texto, uma visão diferente dele. O presente só é compreensível em função do passado, com o qual forma uma viva continuidade; e o passado é sempre apreendido de nosso ponto de vista parcial dentro do presente. O entendimento ocorre quando nosso "horizonte" de significados e suposições históricas se "funde" com o "horizonte" dentro do qual a própria obra está colocada. Nesse momento, entramos no mundo estranho do artifício, ao mesmo tempo em que o situamos em nosso próprio mundo, chegando a um entendimento mais completo de nós mesmos. Em lugar de "deixar o lar", observa Gadamer, nós "chegamos ao lar".

É difícil ver por que Hirsch considera tudo isso tão desanimador. Ao contrário, tudo parece muito fácil. Gadamer pode igualmente entregar-se a si e à literatura, aos ventos da história, porque essas folhas espalhadas por fim acabarão sempre chegando em casa – e chegarão porque sob toda história, abrangendo silenciosamente o passado, o presente e o futuro, flui uma essência unificadora conhecida como "tradição". Como T. S. Eliot achava, todos os textos "válidos" pertencem a essa

tradição, que fala tanto através da obra do passado que contemplo como fala por meu intermédio no ato da contemplação "válida". Passado e presente, sujeito e objeto, o estranho e o íntimo, estão assim seguramente unidos por um Ser que os abrange a ambos. Gadamer não se preocupa com a possibilidade de que nossos preconceitos culturais tácitos, ou "pré-entendimentos", venham a prejudicar a recepção da obra literária do passado, já que esses pré-entendimentos nos vêm da própria tradição, da qual a obra literária é parte. O preconceito é um fator positivo, e não negativo: foi o iluminismo, que sonhava com um conhecimento totalmente desinteressado, que levou ao moderno "preconceito contra o preconceito". Os preconceitos criativos, que se opõem aos preconceitos efêmeros e deformadores, são os que surgem da tradição e nos colocam em contato com ela. A autoridade da própria tradição, ligada à nossa auto-reflexão diligente, determinará quais de nossos preconceitos são legítimos, e quais os que não o são – tal como a distância histórica entre nós e a obra do passado –; longe de criar um obstáculo ao verdadeiro entendimento, na realidade contribui para esse conhecimento, retirando da obra tudo o que nela tinha apenas uma significação passageira.

Seria conveniente perguntarmos a Gadamer que "tradição", e de quem, ele tinha em mente. Isso porque a sua teoria só é válida na suposição de só haver realmente uma tradição "principal"; de que todas as obras "válidas" dela participam; de que a história é um fluxo contínuo, ininterrupto, livre de rompimentos decisivos, de conflitos e contradições; e de que os preconceitos por "nós" (quem?) herdados da "tradição" devem ser bem recebidos. Tudo isto supõe, em outras palavras, que a história seja um lugar onde "nós" podemos estar, sempre e em qualquer ponto, à vontade; que a obra do passado apro-

fundará – em lugar de, digamos, dizimar – nosso presente auto-entendimento; e que o estranho é sempre secretamente familiar. Trata-se, em suma, de uma teoria da história grosseiramente complacente, a projeção sobre o mundo em geral de um ponto de vista para o qual a "arte" significa principalmente os monumentos clássicos da alta tradição alemã. Não tem uma concepção da história e da tradição como forças opressivas, bem como forças liberadoras como áreas divididas pelo conflito e pela dominação. A história, para Gadamer, não é uma arena de luta, descontinuidade e exclusão, mas uma "cadeia constante", um rio que flui sem parar, um clube de pessoas que pensam da mesma maneira, poderíamos dizer. As diferenças históricas são admitidas com tolerância, mas só porque são efetivamente liquidadas por um entendimento que "liga a distância temporal que separa o intérprete do texto: assim, ela supera... a alienação do significado que envolveu o texto"[5]. Não há necessidade de lutar para superar a distância temporal, pela projeção empática no passado, como acreditava, entre outros, Wilhelm Dilthey, já que essa distância foi superada pelo costume, pelo preconceito e pela tradição. A tradição dispõe de uma autoridade a que nos devemos submeter: não há muita possibilidade de questionar criticamente essa autoridade, nem de conceber para a sua influência outro resultado que não um resultado positivo. A tradição, argumenta Gadamer, "tem uma justificativa que foge aos argumentos da razão"[6].

"A conversação que somos", assim Gadamer descreveu certa vez a história. A hermenêutica vê a história como um diálo-

▼

5. *Wahrheit und Methode* (Tübingen 1960), p. 291.
6. Citado por Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (Chicago, 1980), p. 153.

go vivo entre o passado, presente e futuro, e busca pacientemente eliminar obstáculos a essa interminável comunicação mútua. Ela não pode, porém, tolerar a idéia de uma impossibilidade de comunicação que não seja apenas efêmera, que não possa ser reparada apenas por uma interpretação textual mais sensível, mas que seja um tanto *sistemática*: que seja, por assim dizer, integral às estruturas de comunicação de sociedades inteiras. Não pode, em outras palavras, entrar em um acordo com o problema da ideologia – com o fato de que o interminável "diálogo" da história humana é, com freqüência, um monólogo dos poderosos dirigido aos impotentes, ou com a questão de que, em se tratando realmente de um "diálogo", os interlocutores – homens e mulheres, por exemplo – dificilmente têm a mesma posição. A hermenêutica recusa-se a reconhecer que o discurso está sempre relacionado com um poder que pode não ser benigno; e é o seu próprio discurso que de maneira mais indicadora deixa de reconhecer tal fato.

A hermenêutica, conforme vimos, tende a se concentrar nas obras do passado: as perguntas teóricas que ela faz surgem principalmente dessa perspectiva. Isso não surpreende, pois suas origens estão ligadas às Escrituras, mas tem também um aspecto significativo: sugere que o papel principal da crítica é dar sentido aos clássicos. Seria difícil imaginar Gadamer enfrentando Norman Mailer. Juntamente com essa ênfase tradicionalista, temos uma outra: a suposição de que as obras de literatura formam uma unidade "orgânica". O método hermenêutico procura encaixar cada elemento de um texto num todo completo, num processo comumente conhecido como "círculo hermenêutico": as características individuais são inteligíveis em termos da totalidade do contexto, e a totalidade do contex-

to torna-se inteligível por meio das características individuais. A hermenêutica não considera a possibilidade de que as obras literárias sejam difusas, incompletas e internamente contraditórias, embora muitas razões nos levem a supor isso[7]. Vale notar que E. D. Hirsch, com toda a sua antipatia pelos conceitos organicistas românticos, também partilha do preconceito de que os textos literários são todos integrados, e integrados logicamente: a unidade da obra está na intenção generalizada do autor. Não há, de fato, razão pela qual o autor não possa ter várias intenções mutuamente contraditórias, ou um motivo pelo qual sua intenção não possa ter sido um tanto autocontraditória, mas Hirsch não examina essas possibilidades.

A mais recente manifestação da hermenêutica na Alemanha é conhecida como a "estética da recepção", ou "teoria da recepção"; ao contrário de Gadamer, ela não se concentra exclusivamente em obras do passado. A teoria da recepção examina o papel do leitor na literatura e, como tal, é algo bastante novo. De forma muito sumária, poderíamos periodizar a história da moderna teoria literária em três fases: uma preocupação com o autor (romantismo e século XIX); uma preocupação exclusiva com o texto (Nova Crítica) e uma acentuada transferência da atenção para o leitor, nos últimos anos. O leitor sempre foi o menos privilegiado desse trio – estranhamente, já que sem ele não haveria textos literários. Estes textos não existem nas prateleiras das estantes: são processos de significação que só se materializam na prática da leitura. Para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor.

▼

7. Ver Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (Londres, 1978), especialmente a Parte I.

O que está em pauta, no ato da leitura? Tomemos, quase que literalmente ao acaso, as duas primeiras frases de um romance: " – O que você acha do novo casal? Os Hanemas, Piet e Angela, se despiam." (John Updike, *Couples.*) O que achamos disso? Talvez estranhemos, por um momento, a evidente falta de ligação entre as duas frases, até percebermos que se trata de uma convenção literária pela qual podemos atribuir uma fala direta a uma personagem, mesmo que isso não esteja dito explicitamente no texto. Percebemos que uma personagem, provavelmente Piet ou Angela Hanema, diz a frase inicial. Mas por que supomos isso? A frase precedida de travessão pode não ter sido pronunciada, pode ser um pensamento, ou uma pergunta que alguma outra pessoa tenha feito, ou uma espécie de epígrafe na abertura do romance. Talvez seja dirigida a Piet e Angela Hanema por alguma outra pessoa, ou por uma súbita voz vinda do céu. Uma das razões pelas quais esta última solução parece improvável é a de que a questão é um tanto coloquial para uma voz vinda do céu; poderíamos saber, também, que Updike é em geral um autor realista, que não adota habitualmente esses recursos. Mas os textos de um escritor não formam necessariamente um todo coerente, e talvez seja imprudente confiar muito nessa suposição. É improvável, por motivos realistas, que a pergunta seja feita por um coro de pessoas falando em uníssono, e pouco improvável que seja feita por alguma outra pessoa que não Piet ou Angela Hanema, já que ficamos sabendo no momento seguinte que eles estão se despindo, e podemos supor que talvez sejam casados, e que os casais, pelo menos em nosso subúrbio de Birmingham, não costumam despir-se na frente de terceiros, qualquer que seja o seu comportamento individual.

Provavelmente já fizemos toda uma série de deduções ao lermos essas frases. Podemos deduzir, por exemplo, que o "casal" mencionado seja um homem e uma mulher, embora nada, até agora, nos mostre que não se trata de duas mulheres ou de dois filhotes de tigres. Podemos supor que quem faz a pergunta não é capaz de ler a mente, pois nesse caso não haveria necessidade de perguntar. Podemos suspeitar que o autor da pergunta preza os juízos do perguntado, embora ainda não exista um contexto suficientemente amplo para determinarmos se a pergunta é tensa ou agressiva. A expressão "os Hanemas", ao que supomos, provavelmente é um aposto gramatical à expressão "Piet e Angela", para indicar que esse é o seu sobrenome, o que constitui bom indício de que sejam casados. Mas não podemos afastar a possibilidade de que haja um grupo de pessoas chamadas Hanemas, além de Piet e Angela, e talvez toda uma tribo com esse nome, e que todos estão se despindo juntos num enorme recinto. O fato de Piet e Angela terem o mesmo sobrenome não confirma a suposição de serem marido e mulher: podem ser pessoas particularmente liberadas ou incestuosas: irmão e irmã, pai e filha ou mãe e filho. Fizemos, porém, a suposição de que se estão despindo frente a frente, embora nada nos tenha informado ainda que a pergunta não foi gritada de um quarto para outro, ou de uma cabana de praia para outra. Talvez Piet e Angela sejam crianças pequenas, embora a sofisticação relativa da pergunta torne improvável tal hipótese. A maioria dos leitores achará, já agora, que Piet e Angela Hanema são um casal, e que estão se despindo em seu quarto, depois de algum acontecimento, provavelmente uma festa, na qual um novo casal esteve presente, mas nada disso é realmente dito.

O fato de serem essas as duas primeiras frases do romance significa, é claro, que muitas dessas perguntas serão respondidas

à medida que formos lendo. Mas o processo de especulação e dedução a que somos levados pela nossa ignorância é, no caso, simplesmente um exemplo mais intenso e dramático daquilo que fazemos sempre que lemos. Com a continuação da leitura, encontraremos muitos outros problemas, que só podem ser resolvidos com novas suposições. Ficaremos sabendo dos *fatos* que essas duas frases não revelam, mas ainda assim teremos de interpretá-los de maneira questionável. A leitura do começo do romance de Updike nos envolve num volume surpreendente de trabalho, em grande parte inconsciente: embora raramente percebamos, estamos sempre formulando hipóteses construtivas sobre o significado do texto. O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições – e tudo isso significa o uso de um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular. O texto, em si, realmente não passa de uma série de "dicas" para o leitor, convites para que ele dê sentido a um trecho de linguagem. Na terminologia da teoria da recepção, o leitor "concretiza" a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página. Sem essa constante participação ativa do leitor, não haveria obra literária. Para a teoria da recepção, qualquer obra, por mais sólida que pareça, compõe-se na realidade de "hiatos", tal como o são os quadros para a física moderna – o hiato, por exemplo, entre a primeira e a segunda frases de *Couples*, que o leitor deve preencher com uma conexão inexistente. A obra cheia de "indeterminações", elementos que, para terem efeito, dependem da interpretação do leitor, e que podem ser interpretados de várias maneiras, provavelmente conflitantes entre si. O paradoxo disso é que quanto mais informação a obra transmitir, mais inde-

terminada ela se tornará. As "secretas bruxas negras da meia-noite", de Shakespeare, num certo sentido limitam o tipo de bruxas de que trata, tornam-nas mais determinadas; contudo, por serem esses três qualificativos muito sugestivos, eles provocam reações diferentes em diferentes leitores; o texto em si também se tornou menos determinado, ao se tentar torná-lo mais preciso.

Para a teoria da recepção, ele é sempre dinâmico, um movimento complexo que se desdobra no tempo. A obra literária existe apenas como algo que o teórico polonês Roman Ingarden chama de uma série de *schemata*, ou direções gerais, que o leitor deve tornar realidade. Para isso, ele abordará a obra com certos "pré-entendimentos", um vago contexto de crenças e expectativas dentro dos quais as várias características da obra serão avaliadas. Com a continuação do processo de leitura, porém, essas expectativas serão modificadas pelo que ficarmos sabendo, e o círculo hermenêutico – passando da parte ao todo e retornando à parte – começará a se solucionar. Esforçando-se por estabelecer um senso coerente a partir do texto, o leitor selecionará e organizará seus elementos em todos coerentes, excluindo alguns e destacando outros, "concretizando" certos itens, de certas maneiras; tentará manter juntas as diferentes perspectivas da obra, ou passará de uma perspectiva a outra, para criar uma "ilusão" integrada. Aquilo que ficamos sabendo na página 1 desaparecerá e será resumido na memória, talvez para ser condicionado de maneira radical pelas informações que receberemos mais tarde. A leitura não é um movimento linear progressivo, uma questão meramente cumulativa: nossas especulações iniciais geram um quadro de referências para a interpretação do que vem a seguir, mas o que vem a se-

guir pode transformar retrospectivamente o nosso entendimento original, ressaltando certos aspectos e colocando outros em segundo plano. À medida que prosseguimos a leitura, deixamos de lado suposições, revemos crenças, fazemos deduções e previsões cada vez mais complexas; cada frase abre um horizonte que é confirmado, questionado ou destruído pela frase seguinte. Lemos simultaneamente para trás e para a frente, prevendo e recordando, talvez conscientes de outras concretizações possíveis do texto que a nossa leitura negou. Além do mais, toda essa complicada atividade é realizada em muitos níveis ao mesmo tempo, pois o texto tem "segundos e primeiros planos", diferentes pontos de vista narrativos, camadas alternativas de significado, entre as quais nos movemos constantemente.

Wolfgang Iser, da chamada Escola de Constança da estética da recepção, cujas teorias ora examinamos em grande parte, fala, em *O ato da leitura* (1978), das "estratégias" adotadas pelos textos e dos "repertórios" de temas e alusões familiares que eles encerram. Para ler, precisamos estar familiarizados com as técnicas e convenções literárias adotadas por uma determinada obra; devemos ter certa compreensão de seus "códigos", entendendo-se por isso as regras que governam sistematicamente as maneiras pelas quais ela expressa seus significados. Lembramos o aviso do metrô de Londres de que falamos na introdução: "Cachorros devem ser carregados na escada rolante." Para compreender esse aviso, tenho de fazer muito mais do que simplesmente ler as palavras uma após a outra. Preciso saber, por exemplo, que essas palavras pertencem ao que poderia ser chamado de "código de referência" – que o aviso não é apenas algo decorativo para distrair os passageiros, mas refere-se ao comportamento de cães e passageiros reais, numa es-

cada rolante real. Devo mobilizar meu conhecimento social geral para reconhecer que o aviso foi colocado ali pelas autoridades, que essas autoridades têm o poder de punir os transgressores, que eu, fazendo parte do público, estou implicitamente sendo avisado, e nada disso é evidente nas palavras do cartaz, em si. Ou seja, tenho de recorrer a certos códigos e contextos sociais para compreendê-lo adequadamente. Mas também tenho de colocar esse conhecimento em correlação com certos códigos e convenções de leitura – convenções que me dizem que "a escada rolante" significa *esta* escada rolante e não alguma outra no Paraguai, que "devem ser carregados" significa "ser carregados *agora*", e assim por diante. Devo reconhecer que o "gênero" do aviso é de tal ordem que se torna altamente improvável que a ambigüidade de que falei na Introdução tenha sido realmente "intencional". Não é fácil distinguir entre os códigos "social" e "literário", no caso: a concretização da "escada rolante" como "esta escada", a adoção de uma convenção de leitura que elimina a ambigüidade, depende em si de toda uma rede de conhecimentos sociais.

Portanto, compreendo o aviso interpretando-o em termos de certos códigos que parecem adequados; mas para Iser não é isso o que acontece ao se ler literatura. Se houvesse uma perfeita adequação entre os códigos que governavam as obras literárias e os códigos que aplicamos à sua interpretação, toda literatura seria tão pouco inspiradora quanto o aviso no metrô londrino. Para Iser, a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais. A obra interroga e transforma as crenças implícitas com as quais a abordamos, "desconfirma" nossos hábitos rotineiros de percepção e com isso nos força a reco-

nhecê-los, pela primeira vez, como realmente são. Em lugar de simplesmente reforçar as percepções que temos, a obra literária, quando valiosa, violenta ou transgride esses modos normativos de ver e com isso nos ensina novos códigos de entendimento. Existe aqui um paralelo com os formalistas russos: no ato da leitura, nossas suposições convencionais são "desfamiliarizadas", objetificadas a ponto de podermos criticá-las, e com isso, revê-las. Se modificamos o texto com nossas estratégias de leitura, ele simultaneamente nos modifica: como os objetos de um experimento científico, ele pode dar uma "resposta" imprevisível às nossas "perguntas". Toda a função da leitura é, para um crítico como Iser, levar-nos a uma autoconsciência mais profunda, catalisar uma visão mais crítica de nossas próprias identidades. É como se aquilo que lemos, ao avançarmos por um livro, fôssemos nós mesmos.

A teoria da recepção de Iser baseia-se, de fato, em uma ideologia liberal humanista: na convicção de que na leitura devemos ser flexíveis e ter a mente aberta, preparados para questionar nossas crenças e deixar que sejam modificadas. Atrás dessa posição está a influência da hermenêutica gadameriana, com sua fé naquele autoconhecimento enriquecido, que nasce de um encontro com o não-familiar. Mas o humanismo liberal de Iser, como a maioria dessas doutrinas, é menos liberal do que parece à primeira vista. Ele diz que um leitor com fortes compromissos ideológicos provavelmente será um leitor inadequado, já que tem menos probabilidade de estar aberto aos poderes transformativos das obras literárias. Isso deixa implícito que para sofrermos uma transformação às mãos do texto, devemos em primeiro lugar ter convicções muito provisórias. O único leitor adequado *já* teria de ser um liberal: o ato

de ler produz a espécie de sujeito humano que esse ato também pressupõe. Isso é paradoxal ainda sob um outro aspecto: se nossas convicções forem assim tão superficiais, seu questionamento e subversão pelo texto não serão realmente muito significativos. Em outras palavras, nada de muito importante terá acontecido. O leitor não terá sido radicalmente modificado, mas simplesmente devolvido a si mesmo, como um sujeito mais completamente liberal. Tudo, em relação ao sujeito leitor, é passível de questionamento no ato da leitura, exceto que tipo de sujeito (liberal) ele é: esses limites ideológicos não podem ser criticados de modo algum, pois todo o modelo ruiria. Nesse sentido, a pluralidade e a abertura do processo de leitura são possíveis porque pressupõem um certo tipo de unidade fechada que sempre permanece: a unidade do sujeito leitor, que é violada e transgredida apenas para ser devolvida, de modo mais completo, a si mesma. Como acontece em Gadamer, podemos incursionar por território estrangeiro porque secretamente estamos sempre em nosso próprio território. O tipo de leitor que a literatura afetará mais profundamente é o que já está equipado com a capacidade e as reações "adequadas"; aquele que é eficiente em operar certas técnicas de crítica e reconhecer certas convenções literárias. Mas este é precisamente o tipo de leitor que menos precisa ser atingido. Tal leitor é "transformado" desde o início, e está pronto a arriscar-se a novas transformações, exatamente por esta razão. Para ler "eficientemente" a literatura, devemos exercer certas capacidades críticas, que sempre são definidas de maneira problemática. Mas são precisamente essas capacidades que a "literatura" não poderá colocar em questão, porque a sua existência depende delas. Aquilo que definimos como obra "literária" estará sempre relacionada de

perto com aquilo que consideramos técnicas críticas "adequadas": uma obra "literária" significará, aproximadamente, a obra que pode ser utilmente esclarecida por esses métodos de indagação. Mas nesse caso o círculo hermenêutico é realmente um círculo vicioso: aquilo que obtemos da obra dependerá em grande parte daquilo que primeiramente nela colocamos, e não há muito espaço aqui para qualquer "questionamento" profundo do leitor. Iser parece evitar esse círculo vicioso ressaltando o poder que a literatura tem de romper e transfigurar os códigos do leitor; mas isso, em si, como já dissemos, supõe implicitamente o mesmo tipo de leitor "dado" que ela espera criar pela leitura. O circuito fechado entre o leitor e a obra reflete a condição fechada da instituição acadêmica da Literatura, à qual só podem concorrer certos tipos de textos e de leitores.

As doutrinas do eu unificado e do texto fechado sublinham sub-repticiamente a abertura evidente de grande parte da teoria da recepção. Roman Ingarden, em *The Literary Work of Art*, de 1931, supõe dogmaticamente que as obras literárias formam todos orgânicos, e que o leitor, completando-lhes as "indeterminações", completa também essa harmonia. O leitor deve ligar os diferentes segmentos e camadas da obra de uma maneira "adequada", à semelhança dos livros infantis que trazem figuras para serem coloridas de acordo com as instruções do fabricante. Para Ingarden, o texto já vem com as suas indeterminações, e o leitor deve concretizá-lo "corretamente". Isso limita bastante a atividade do leitor, reduzindo-o por vezes a pouco mais do que uma espécie de "pau para toda a obra" literário, capaz de completar qualquer indeterminação. Iser é muito mais liberal, concedendo ao leitor um maior grau de participação no texto: diferentes leitores têm liberdade de concretizar

a obra de diferentes maneiras, e não há uma única interpretação correta que esgote o seu potencial semântico. Essa generosidade, porém, é condicionada por uma instrução rigorosa: o leitor deve construir o texto de modo que o torne internamente *coerente.* O modelo de leitura de Iser é fundamentalmente funcionalista: as partes devem ser capazes de se adaptar coerentemente ao todo. Na verdade, atrás desse preconceito arbitrário está a influência da psicologia da *Gestalt*, preocupada em integrar as percepções isoladas num todo inteligível. Tal preconceito é tão profundo nos críticos modernos, que é difícil vê-lo exatamente como uma predileção doutrinária, não menos defensável e controversa do que qualquer outra. Não há absolutamente necessidade de supor que a obra literária seja, ou deva ser, um todo harmonioso, e muitos atritos sugestivos e colisões de significados devem ser "processados" pela crítica literária, para dar-lhe esse aspecto de todo. Iser acha que Ingarden é "organicista" demais em suas interpretações textuais, e aprecia as obras modernistas, múltiplas, em parte porque elas nos tornam mais autoconscientes quanto ao trabalho de interpretá-las. Ao mesmo tempo, porém, a "abertura" da obra é algo a ser gradualmente eliminado, à medida que o leitor passa a construir uma hipótese de trabalho capaz de explicar e tornar mutuamente coerentes o maior número possível dos elementos dessa obra.

As indeterminações textuais apenas nos estimulam a aboli-las, substituí-las por um significado estável. Na expressão reveladoramente autoritária de Iser, elas devem ser "normalizadas", ou seja, domesticadas e sujeitadas a uma firme estrutura de sentido. O leitor, ao que parece, empenha-se tanto em lutar com o texto quanto em interpretá-lo, esforçando-se para fixar

o seu potencial "polissemântico" anárquico em uma estrutura controlável. Iser fala abertamente da "redução" desse potencial polissêmico a alguma forma de ordem – uma maneira curiosa, poderíamos pensar, de um crítico "pluralista" falar. Se isso não for feito, o sujeito leitor unificado será prejudicado, tornar-se-á incapaz de voltar a si mesmo como uma entidade bem equilibrada, na terapia "autocorretiva" da leitura.

É sempre bom testar uma teoria literária, fazendo-se a seguinte pergunta: como ela se comportaria em relação ao *Finnegans Wake*, de Joyce? A resposta, no caso de Iser, teria de ser: não muito bem. Ele ocupa-se, confessadamente, do *Ulisses*, de Joyce, mas seu principal interesse crítico está na ficção realista a partir do século XVIII, e há maneiras pelas quais se pode fazer com que o *Ulisses* se adapte a esse modelo. Seria a opinião de Iser, segundo a qual a literatura mais válida perturba e transgride os códigos existentes, aplicável aos leitores contemporâneos de Homero, Dante ou Spenser? Não será esse ponto de vista o de um liberal europeu de hoje, para quem "sistemas de pensamento" precisam ter uma certa conotação negativa, e não positiva, e que portanto voltará os olhos para o tipo de arte que pareça solapá-los? Não terá uma boa parte da literatura "válida" precisamente confirmado, e não refutado, os códigos de sua época? Localizar o poder da arte principalmente na negação – na transgressão e na desfamiliarização – é, tanto para Iser quanto para os formalistas, deixar implícita uma atitude definida para com os sistemas social e cultural de nossa própria época, atitude essa que, no liberalismo moderno, equivale a suspeitar dos sistemas de pensamento como tais. O fato de que isso seja possível é testemunho eloqüente do esquecimento a que o liberalismo relegou um determinado sistema de pensamento – aquele que sustenta a sua própria posição.

Para compreender os limites do humanismo liberal de Iser, podemos contrastá-lo rapidamente com outro teórico da recepção, o crítico francês Roland Barthes. A abordagem que Barthes faz em *O prazer do texto*, de 1973, é a que mais se difere da abordagem de Iser: a diferença, para usarmos uma expressão comum, compara-se àquela existente entre um hedonista francês e um racionalista alemão. Enquanto Iser se concentra sobretudo na obra realista, Barthes oferece uma explicação bastante contrastante da leitura ao enfocar o texto modernista, que dissolve todos os significados precisos num jogo livre de palavras, que parece desfazer os sistemas de pensamento repressivos com uma incessante oscilação da linguagem. Esse texto exige menos uma atitude "hermeneuta" do que uma "erótica": já que não há meios de fixá-lo num determinado sentido, o leitor simplesmente se entrega à tantalizante variação dos signos, aos brilhos provocativos dos significados que aparecem e desaparecem. Colhido nessa dança exuberante da linguagem, deliciando-se com a tessitura das palavras em si, o leitor conhece menos os prazeres bastante objetivos de construir um sistema coerente, de combinar os elementos textuais com maestria para criar um eu unitário, do que as emoções masoquistas dos sentimentos fragmentados e dispersos pelos emaranhados da própria obra. Assim, a leitura parece menos um laboratório e mais um *boudoir*. Longe de devolver o leitor a si mesmo, recuperando finalmente o eu que o ato da leitura colocou em dúvida, o texto modernista detona a identidade cultural segura do leitor, numa *jouissance* que, para Barthes, é ao mesmo tempo uma bênção da leitura e um orgasmo sexual.

A teoria de Barthes, como o leitor poderá ter suspeitado, não está livre de problemas. Há algo um tanto perturbador

nesse hedonismo indulgente de vanguarda, num mundo em que a tantos faltam não apenas livro, mas comida. Se Iser nos oferece um modelo "normativo", sombrio, que teria o potencial ilimitado da linguagem, Barthes nos apresenta uma experiência privada, associal, essencialmente anárquica, que talvez não seja senão o inverso da primeira. Ambos os críticos revelam uma aversão liberal pelo pensamento sistemático, ambos ignoram, cada qual a seu modo, a posição do leitor na história. É claro que os leitores não se encontram com os textos no vácuo: todos os leitores estão social e historicamente situados, e a maneira pela qual interpretam as obras literárias será profundamente condicionada por esse fato. Iser tem consciência da dimensão social da leitura, mas prefere concentrar-se sobretudo em seus aspectos "estéticos". Um dos membros da Escola de Constança, cuja consciência histórica é mais aguda, é Hans Robert Jauss, que, ao jeito de Gadamer, procura situar a obra literária num "horizonte" histórico, o contexto dos significados culturais dentro dos quais ela foi produzida, para em seguida explorar as relações variáveis entre ela e os "horizontes", também variáveis, dos seus leitores históricos. O objetivo dessa obra é produzir um novo tipo de história literária, centralizada não nos autores, influências e tendências literárias, mas na literatura, tal como definida e interpretada pelos seus vários momentos de "recepção" histórica. As obras literárias, em si mesmas, não permanecem constantes, enquanto as suas interpretações se modificam; os próprios textos e tradições literárias sofrem modificações ativas, de acordo com os vários "horizontes" históricos nos quais elas são recebidas.

Um estudo histórico mais detalhado da recepção literária é *Que é a literatura?*, escrito por Jean-Paul Sartre, em 1948. Esse

livro deixa claro que a recepção de uma obra nunca é apenas um fato "exterior" a ela, uma questão contingencial de resenhas e vendas nas livrarias. É uma dimensão construtiva da própria obra. Todo texto literário é construído a partir de um certo sentimento em relação ao seu público potencial, e inclui uma imagem daqueles a quem se destina: toda obra encerra em si mesma aquilo que Iser chama de um "leitor implícito"; inclui em todas as suas atitudes o tipo de público que prevê. O "consumo", tanto na produção literária como em qualquer outra, é parte do processo de produção. Se um romance começa com a frase "João cambaleava ao sair do bar e tinha o nariz vermelho", já toma como implícito um leitor que compreende bastante bem a língua em que está escrito, sabe o que é um bar e tem conhecimento cultural da relação entre o álcool e a inflamação facial. Não se trata apenas da necessidade que o autor tem do público: a linguagem que ele usa já considera implícita uma gama de possíveis públicos; e, no que diz respeito a isso, o autor não tem necessariamente grandes escolhas a fazer. O escritor pode não pensar em um determinado tipo de leitor, pode ser soberanamente indiferente a quem vai ler sua obra, mas um certo tipo de leitor já está implícito no próprio ato de escrever, funcionando como uma estrutura interna do texto. Mesmo quando falo comigo mesmo, minhas frases não seriam frases se elas, e não eu, não esperassem um ouvinte potencial. O estudo de Sartre propõe-se, por isso, a formular a pergunta "Para quem se escreve?", embora dentro de uma perspectiva mais histórica do que "existencial". Ele acompanha o destino do escritor francês desde o século XVIII, quando o estilo "clássico" estabeleceu um firme contrato, ou um quadro de pressupostos comuns, entre o autor e o público, até a autoconsciência

inata da literatura do século XIX, inapelavelmente dirigida a uma burguesia que desprezava. Termina com o dilema do escritor moderno "comprometido", que não pode dirigir sua obra nem à burguesia, nem à classe operária, nem a algum mito do "homem em geral".

A teoria da recepção, tal como entendida por Jauss e Iser, parece criar um problema epistemológico premente. Se examinarmos o "texto em si" como uma espécie de esqueleto, uma série de possibilidades que esperam ser concretizadas de várias maneiras por vários leitores, como discutir essas possibilidades sem já tê-las concretizado? Ao falar do "texto em si", tomando-o como norma em relação a determinadas interpretações, estaremos tratando com algo mais do que a nossa própria concretização? Estará o crítico pretendendo chegar a algum conhecimento divino do "texto em si", um conhecimento negado ao mero leitor que tem de se haver com a construção, inevitavelmente parcial, que faz do texto? Trata-se, em outras palavras, de uma versão do velho problema de como saber se a lâmpada da geladeira apaga quando a porta está fechada. Roman Ingarden leva em conta essa dificuldade, mas não lhe dá nenhuma solução adequada; Iser permite ao leitor uma boa margem de liberdade, mas não fomos livres simplesmente para interpretar como queremos. Para que uma interpretação tenha relação com *este* texto e não com algum outro, ela deve ser, num certo sentido, logicamente limitada pelo próprio texto. A obra, em outras palavras, exerce um certo grau de determinação sobre as reações do leitor, pois sem isso a crítica cairia numa anarquia total. *Bleak House*, de Dickens, não seria mais do que as milhões de leituras diferentes, por vezes discrepantes daquele romance, que os leitores tivessem conseguido fazer, e o "texto em

si" desapareceria como uma espécie de X misterioso. E se a obra literária não fosse uma estrutura determinada que delimita certas indeterminações, e sim algo em que tudo no texto fosse indeterminado, dependendo da maneira pela qual o leitor o quisesse construir? Nesse caso, em que sentido poderíamos falar de interpretação da "mesma" obra?

Nem todos os teóricos da recepção consideram isso um problema. O crítico americano Stanley Fish admite que, quando entramos em detalhes, não há obra literária "objetiva" em discussão num seminário. *Bleak House* é apenas todas as explicações possíveis do romance, que já foram ou serão dadas. O verdadeiro escritor é o leitor: descontente com a mera co-participação iseriana na empresa literária, os leitores agora derrubam os patrões e se instalam no poder. Para Fish, a leitura não é a descoberta do que significa o texto, mas um processo de sentir aquilo que ele nos faz. Sua noção de linguagem é pragmática: uma inversão lingüística, por exemplo, talvez nos provoque um sentimento de surpresa ou desorientação, e a crítica é apenas uma explicação das reações experimentadas pelo leitor a uma sucessão de palavras na página. Mas o que o texto nos "faz" é, na verdade, uma questão daquilo que fazemos ao texto, uma questão de interpretação. O objeto da atenção crítica é a estrutura da experiência do leitor, e não uma estrutura "objetiva" a ser encontrada na própria obra. Tudo no texto – sua gramática, seus significados, suas unidades formais – é produto da interpretação, e de modo algum constituem algo dotado de uma realidade fatual. Isso suscita uma indagação intrigante, qual seja saber o que Fish acredita estar interpretando quando lê. Sua resposta a essa questão, de uma sinceridade comovente, é que não sabe – mas ele também acha que ninguém sabe.

Na verdade, Fish tem o cuidado de proteger-se contra a anarquia hermenêutica a que sua teoria parece levar. Para evitar que o texto se dissolva em uma infinidade de leituras competitivas, ele recorre a certas "estratégias de interpretação" que os leitores têm em comum e que governarão suas reações pessoais. As antigas reações de leitura já não servem: os leitores em questão são leitores "informados ou familiarizados", formados em instituições acadêmicas, cujas reações provavelmente não serão, por isso, demasiado divergentes entre si, a ponto de impedir qualquer debate racional. Ele insiste, porém, em que não há nada "dentro" da obra em si – que toda a noção do significado "imanente" à linguagem do texto, à espera de ser liberado pela interpretação do leitor, é uma ilusão objetivista. Segundo ele, Wolfgang Iser deixou-se levar por essa ilusão.

O debate entre Fish e Iser é, até certo ponto, verbal. O primeiro tem razão ao pretender que nada, na literatura ou no mundo em geral, é "indicado" ou "determinado", se entendermos por isso "não interpretado". Não há fatos "brutos", independentes dos significados humanos; não há fatos que não conheçamos. Mas não é isso que "indicado" significa, necessária ou mesmo habitualmente: poucos filósofos da ciência negariam hoje que os dados de laboratório são produtos da interpretação, só porque eles não são interpretações no sentido em que o foi a teoria darwiniana da evolução. Não há diferença entre as hipóteses científicas e os dados científicos, ambos são indubitavelmente "interpretações", e a distância intransponível que grande parte da filosofia da ciência tradicional imaginou entre eles é sem dúvida uma ilusão[8]. Podemos dizer que

▼

8. Ver Mary Hesse, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science* (Brighton, 1980), especialmente Parte 2.

perceber onze marcas pretas na palavra *nightingale* (rouxinol) é uma interpretação, ou que perceber alguma coisa como preto ou onze ou palavra é uma interpretação, e estaríamos certos; mas se na maioria dos casos lemos essas marcas como *nightgown* (camisola de dormir), estaríamos errados. Uma interpretação com a qual todos concordam: eis uma das maneiras de definir um fato. Não é tão fácil mostrar que interpretações da "Ode a um rouxinol", de Keats, estão erradas. A interpretação nesse segundo sentido, mais amplo, habitualmente contraria aquilo que a filosofia da ciência chama de "indeterminação da teoria", querendo com isto dizer que qualquer série de dados pode ser explicada por mais de uma teoria. Isso não parece acontecer ao termos de decidir se as onze marcas de que falamos formam a palavra *nightingale* ou *nightgown.*

O fato de essas marcas indicarem um certo tipo de pássaro é bastante arbitrário, uma questão de convenção lingüística e histórica. Se a língua inglesa tivesse se desenvolvido de maneira diferente, tais marcas poderiam não significar um pássaro; ou poderia haver alguma língua que me é desconhecida, na qual elas indicariam "dicótomo". Pode haver alguma cultura na qual não sejam vistas como frutos da impressão, como "marcas" em nosso sentido, e sim como fragmentos de um preto imanente sobre o papel branco, que surgiram de alguma forma. Essa cultura também pode ter um sistema diferente de contagem e considerar tais marcas não como onze, mas como três mais um número indefinido. Em *sua* forma de escrita, pode não haver distinção entre as palavras empregadas para *nightingale* e *nightgown* (camisola de dormir). E assim por diante: com relação à linguagem, nada há que tenha sido estabelecido divinamente, ou seja imutavelmente fixado, conforme atesta o fato de a palavra inglesa *nightingale* ter tido mais de um

significado desde que surgiu. Mas a interpretação dessas marcas é limitada pelo fato de estas serem usadas de determinadas maneiras na prática social da comunicação; e esses usos determinados pelas práticas sociais representam os vários significados da palavra. Quando identifico a palavra em um texto literário, essas práticas simplesmente não desaparecem. Posso vir a achar, depois de ler a obra, que a palavra agora significa alguma coisa bem diferente, que denota "dicótomo", e não uma espécie de pássaro, devido ao novo contexto de significados em que foi inserida. Em primeiro lugar, porém, a identificação da palavra implica de alguma maneira a identificação dos seus usos sociais.

De certo modo, justifica-se a afirmação de que podemos entender o texto literário da maneira que quisermos. Afinal de contas, o que nos impede disso? Não há limites, literalmente, ao número de contextos que poderíamos inventar para que as suas palavras significassem coisas diferentes. De outra parte, tal noção é uma simples fantasia alimentada pelas mentes daqueles que passaram tempo demais nas salas de aula. Isso porque tais textos pertencem à língua como um todo, têm relações complicadas com outras práticas lingüísticas, por mais que também possam subverter e violar essas mesmas práticas. E não podemos fazer com a língua aquilo que queremos. Se não posso ler a palavra *nightingale* sem imaginar como seria bom trocar a sociedade urbana pelo consolo da Natureza, então a palavra exerce um certo poder sobre mim, que não desaparece num passe de mágica quando a encontro num poema. É isso que entendemos quando dizemos que a obra literária limita as interpretações que dela podemos fazer, ou que seu significado é, de certa forma, "imanente". A língua é um campo de forças sociais que nos modelam até as raízes, sendo uma ilusão dos

acadêmicos considerar a obra literária como uma arena de possibilidades infinitas, que fogem a isto.

Não obstante, a interpretação de um poema *é*, num certo sentido importante, mais livre do que a interpretação de um aviso do metrô. E mais livre porque no segundo caso a língua é parte de uma situação prática que tende a eliminar certas leituras do texto e legitimar outras. Isso, como já vimos, não é uma limitação absoluta; não obstante, porém, é significativa. No caso das obras literárias, por vezes também se verifica uma situação prática que exclui certas leituras e permite outras, conhecida como "o professor". Trata-se da instituição acadêmica, o inventário de maneiras socialmente legítimas de se lerem as obras, e que funciona como uma limitação. Tais modos possíveis de leituras nunca são, é claro, "naturais", e nunca simplesmente acadêmicos: eles se relacionam com as formas dominantes de avaliação e interpretação da sociedade como um todo. Continuam plenamente ativos quando leio um romance popular em um trem, e não apenas quando leio um poema em uma aula universitária. Mas a leitura de um poema continua sendo diferente da leitura de uma placa de estrada, porque o leitor não dispõe de um contexto pré-formulado que torne a leitura inteligível. Um romance que começa com a frase "Lok corria o mais depressa possível" está implicitamente dizendo ao leitor: "Convido-o a imaginar um contexto no qual há sentido em dizer 'Lok está correndo o mais depressa possível'."[9] O romance constrói aos poucos esse contexto, ou se quisermos, o leitor o constrói para o romance. Mesmo nesse caso não existe

▼

9. Ver T. A. van Dijk, *Some Aspects of Textual Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics* (Haia, 1972).

uma liberdade total de interpretação: como falo a língua inglesa, os usos sociais das palavras dessa língua determinam minha busca de contextos adequados de significado. Mas não estou tão limitado quanto no caso de um aviso como "Sem saída"; e é essa a razão pela qual as pessoas têm, com freqüência, discordâncias sérias quanto ao significado da linguagem que teriam de maneira "literária".

Comecei este livro questionando a idéia de que "literatura" fosse um assunto imutável. Argumentei também que os valores literários são muito menos seguros do que normalmente se pensa. Vimos, agora, que a própria obra literária é mais difícil de ser fixada do que freqüentemente se supõe. Uma das maneiras de torná-la fixa é dar-lhe um significado fixo, o da intenção do autor: vimos alguns dos problemas que cercam esta tática, ao examinarmos a teoria de E. D. Hirsch. Outra maneira é o recurso de Fish a uma "estratégia interpretativa" comum, uma espécie de competência comum que os leitores – pelo menos os de formação acadêmica – poderão ter. É indubitável a existência de uma instituição acadêmica que determina, com rigidez, quais as leituras geralmente possíveis; e a "instituição literária" inclui editores, organizadores literários e comentaristas, bem como as academias. Mas dentro dessa instituição pode haver uma disputa de interpretações, que o modelo de Fish parece não levar em conta – uma disputa não apenas entre duas leituras de Hölderlin, mas travada em torno das categorias, convenções e estratégias de interpretação. Poucos professores ou comentaristas condenarão uma interpretação de Hölderlin ou de Beckett por ela ser diferente da sua; muitos, porém, provavelmente criticarão uma interpretação que não lhes pare-

ça literária, pois ela transgride os limites e os procedimentos aceitos da "crítica literária". Comumente, a crítica literária não determina nenhuma leitura particular, desde que seja "crítica e literária"; e o que é considerado crítica literária é determinado pela instituição literária. Assim, o liberalismo da instituição literária, como o de Wolfgang Iser, geralmente não enxerga seus próprios limites constitutivos.

Alguns estudiosos e críticos de literatura podem se preocupar com a possibilidade de um texto literário não ter um único significado "correto", mas provavelmente não serão muitos a ter essa preocupação. É mais certo que se deixem seduzir pela idéia de que os significados de um texto não estão encerrados nele como o dente de siso está na gengiva, esperando pacientemente pela sua extração, mas sim que o leitor tem algum papel ativo nesse processo. Nem se preocupariam com a idéia de que o leitor não chega ao texto culturalmente virgem, por assim dizer, imaculadamente livre de envolvimentos sociais e literários anteriores, como um espírito totalmente desinteressado ou como uma folha em branco, para a qual o texto transferirá as suas próprias inscrições. De um modo geral, admite-se hoje que nenhuma leitura é inocente, ou feita sem pressupostos. Poucas pessoas, porém, levarão às últimas conseqüências as implicações dessa culpa do leitor. Um dos temas deste livro é o de que inexiste uma reação puramente "literária": todas as reações, sem exclusão das reações à *forma* literária, aos aspectos de uma obra que são por vezes ciosamente reservadas ao "estético", estão profundamente arraigadas no indivíduo social e histórico que somos. Nas várias exposições de teorias literárias que mencionei até agora, procurei demonstrar que está em jogo algo mais do que pontos de vista sobre a literatura: que

a formulação e a defesa dessas teorias são leituras mais ou menos definidas da realidade social. São essas leituras que efetivamente constituem a culpa, desde as tentativas condescendentes de Matthew Arnold de pacificar a classe operária, até o nazismo de Heidegger. Romper com as instituições literárias não significa apenas oferecer interpretações diferentes de Beckett: significa romper com as maneiras pelas quais são definidas a literatura, a crítica literária e os valores sociais que as apóiam.

O século XX tem em seu arsenal literário outro enorme recurso para fixar de uma vez por todas a obra literária: o estruturalismo, que passaremos agora a investigar.

CAPÍTULO III

ESTRUTURALISMO E SEMIÓTICA

No final de nossa Introdução, deixamos a teoria literária americana às voltas com a Nova Crítica, aprimorando suas técnicas cada vez mais sofisticadas e travando uma ação de retaguarda contra a ciência e o industrialismo modernos. No decorrer da década de 1950, porém, com o desenvolvimento da sociedade norte-americana, que se tornava mais rigidamente cientista e empresarial em seu modo de pensar, parecia necessário criar uma forma mais ambiciosa de tecnocracia crítica. A Nova Crítica havia desempenhado satisfatoriamente seu papel, mas era, num certo sentido, demasiado modesta e particularista para atingir a condição de uma disciplina acadêmica rígida. Com sua concentração obsessiva no texto literário isolado, com seus delicados estímulos à sensibilidade, ela tendia a deixar de lado os aspectos mais amplos, mais estruturais, da literatura. O que havia acontecido com a *história* literária? Tornava-se necessária uma teoria literária que, embora preservasse a tendência *formalista* da Nova Crítica, insistindo no fato de a literatura ser um objeto estético e não uma prática social, fi-

zesse de tudo isso algo mais sistemático e "científico". A resposta surgiu em 1957 na forma da vigorosa "totalização" de todos os gêneros literários, feita pelo canadense Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism.*

Frye achava que a crítica se encontrava em meio a uma confusão lamentavelmente pouco científica e precisava ser devidamente ordenada. A crítica era feita de juízos subjetivos de valor e de conversa fiada, e necessitava urgentemente da disciplina oferecida por um sistema objetivo. Isso era possível, afirmou Frye, porque tal sistema era formado pela própria literatura. De fato, a literatura não era apenas uma coletânea de escritos escolhidos e espalhados pela história: se a examinássemos bem, veríamos que ela funcionava de acordo com certas leis objetivas e que a própria crítica poderia tornar-se sistemática, se as formulasse. Estas leis eram os vários modos, arquétipos, mitos e gêneros a partir dos quais todas as obras literárias se estruturavam. Na raiz de toda literatura havia quatro "categorias narrativas" – o cômico, o romântico, o trágico e o irônico –, que correspondiam respectivamente aos quatro *mythoi* da primavera, verão, outono e inverno. Era possível esboçar uma teoria literária dos "modos", segundo a qual no mito o herói é superior em espécie aos outros, no romance é superior em grau, nos modos "altamente miméticos" da tragédia e da epopéia, superior aos outros em grau, mas não ao seu ambiente, nos modos "reduzidamente miméticos" da comédia e do realismo igualava-se a todos nós, e na sátira e ironia era inferior. A tragédia e a comédia podiam ser subdivididas em altamente miméticas, reduzidamente miméticas e irônicas; a tragédia referia-se ao isolamento humano, a comédia à integração do homem. Três padrões constantes de simbolismo – o apocalíptico, o demonía-

co e o analógico – podiam ser identificados. Portanto, todo o sistema podia ser posto em movimento como uma teoria cíclica da história literária: a literatura passa do mito à ironia, voltando em seguida ao mito: e em 1957 estávamos evidentemente na fase irônica, com indícios de um retorno iminente ao mítico.

Para estabelecer o seu sistema literário, do qual o esboço acima é apenas parcial, Frye precisava, em primeiro lugar, eliminar os juízos de valor, já que eles não passam de manifestações subjetivas. Quando analisamos a literatura, falamos de literatura; quando a avaliamos, estamos falando de nós mesmos. O sistema deve também expulsar qualquer história que não seja a literária: as obras literárias são feitas de outras obras literárias, e não de qualquer material estranho ao próprio sistema literário. A vantagem da teoria de Frye, portanto, é manter a literatura livre da contaminação da história, ao estilo da Nova Crítica, vendo-a como uma reciclagem ecológica fechada de textos, mas, ao contrário da Nova Crítica, vendo na literatura um *substitutivo* da história, com todo o âmbito global e as estruturas coletivas da própria história. Os modos e mitos da literatura são trans-históricos, ficando a história relegada à mesmice, ou a uma série de variações repetitivas dos mesmos temas. Para que o sistema sobreviva, ele deve ser mantido rigorosamente fechado: nada que lhe seja externo deve nele se infiltrar, pois caso isto ocorra suas categorias estarão prejudicadas. É por isso que o impulso "científico" de Frye exige um formalismo ainda mais completo que o da Nova Crítica. Os novos críticos admitiam ser a literatura, de algum modo significativo, cognitiva, proporcionando uma forma de conhecimento do mundo. Frye insiste em que a literatura é uma "estrutura verbal autôno-

ma", totalmente isolada de qualquer referência além de si mesma, um reino fechado e voltado para dentro, que "possui vida e realidade em um sistema de relações verbais"[1]. Tudo o que o sistema faz é reformular suas unidades simbólicas, em suas relações mútuas, e não em relação a qualquer tipo de realidade exterior a ela. A literatura não era uma forma de conhecer a realidade, mas uma espécie de sonho utópico coletivo que existiu durante toda a história, a expressão dos desejos humanos fundamentais que dão origem à própria civilização, mas que nunca são plenamente satisfeitos por ela. A literatura não deve ser vista como a auto-expressão de autores isolados, que são apenas funções desse sistema universal: ela nasce do sujeito coletivo da raça humana, razão pela qual materializa os "arquétipos" ou figuras de significação universal.

A obra de Frye ressalta as raízes utópicas da literatura porque é marcada por um profundo medo do mundo social real, uma aversão à própria história. Na literatura, e somente nela, é possível afastarem-se as "externalidades" sórdidas da linguagem referencial e descobrir um lar espiritual. Os *mythoi* da teoria são, significativamente, imagens pré-urbanas dos ciclos naturais, lembranças nostálgicas da história antes do industrialismo. A história é, para Frye, uma servidão e um determinismo, e a literatura continua sendo o único lugar onde se pode ser livre. Vale a pena perguntar que tipo de história temos vivido para que essa teoria possa ser, ainda que remotamente, convincente. A beleza da abordagem está na hábil combinação de um estetismo extremado com uma classificação eficiente da "cientificidade", desta forma mantendo a literatura como um

▼

1. *Anatomy of Criticism* (Nova York, 1967), p. 122.

sistema alternativo de imagens da sociedade moderna, ao mesmo tempo em que torna a crítica respeitável, nos termos dessa sociedade. Ela evidencia uma brutalidade iconoclasta para com o palavrório sobre literatura, classificando, com uma eficiência de computador, cada obra de acordo com sua classe mitológica estabelecida; contudo, ela combina com tudo isto o mais romântico dos anseios. Num certo sentido é desdenhosamente "anti-humanista", descentralizando o sujeito individual humano e centralizando tudo no próprio sistema literário coletivo; num outro sentido, é o trabalho de um humanista cristão dedicado (Frye é clérigo), para quem a dinâmica que impulsiona a literatura e a civilização – o desejo – só encontrará a realização derradeira no reino de Deus.

Como vários teóricos literários que examinamos, Frye oferece a literatura como uma versão deslocada da religião. A literatura torna-se um paliativo essencial para a falência da ideologia religiosa e nos proporciona vários mitos que têm relevância para a vida social. Em *The Critical Path*, de 1971, Frye contrasta os "mitos da preocupação", conservadores, com os "mitos da liberdade", liberais, e busca um equilíbrio entre eles: as tendências autoritárias do conservadorismo devem ser corrigidas pelos mitos da liberdade, enquanto um senso conservador da ordem deve temperar as tendências do liberalismo para a irresponsabilidade social. Em suma, o poderoso sistema mitológico, de Homero ao reino de Deus, resume-se em uma posição intermediária entre o republicano liberal e o democrata conservador. O único erro, diz Frye, é o do revolucionário, que ingenuamente interpreta erroneamente os mitos da liberdade como metas historicamente realizáveis. O revolucionário é apenas um mau crítico, que equivocadamente toma o mito como realida-

de, tal como a criança poderia tomar uma atriz por uma fada real. Havemos de notar que toda literatura, desligada que é de qualquer preocupação sórdida, seja no fim mais ou menos capaz de nos dizer de que modo devemos votar. Frye situa-se na tradição humanista liberal de Arnold, desejando, como diz, uma "sociedade livre, sem classes e urbana". O que ele quer dizer com "sem classes", tal como Arnold o fizera antes, é de fato uma sociedade que subscreva universalmente seus próprios valores liberais de classe média.

Há um certo sentido no qual a obra de Northrop Frye pode ser considerada como "estruturalista"; significativamente, ela é contemporânea ao crescimento do estruturalismo "clássico" na Europa. O estruturalismo, como a palavra mostra, ocupa-se das estruturas e, mais particularmente, do exame das leis gerais pelas quais essas estruturas funcionam. Como Frye, o estruturalismo também tende a *reduzir* os fenômenos individuais a meros exemplos dessas leis. Mas o estruturalismo propriamente dito encerra uma doutrina característica que não existe em Frye: a convicção de que as unidades individuais de qualquer sistema só têm significado em virtude de suas relações mútuas. Tal noção não decorre da simples convicção de que devemos ver as coisas "estruturalmente". Podemos examinar um poema como uma "estrutura" e, ao mesmo tempo, tratarmos cada um de seus itens como mais ou menos significativos em si mesmos. Pode ser que o poema encerre uma imagem sobre o sol e outra sobre a lua, e pode ser que estejamos interessados em ver como essas duas imagens se combinam para formar uma estrutura. Mas só nos tornamos estruturalistas convictos quando pretendemos que o significado de cada imagem só existe em relação às outras imagens. As imagens não têm um significado

"substancial", apenas um significado "relacional". Para explicá-las, não precisamos sair do poema, buscar o que sabemos sobre o sol e sobre a lua: elas se explicam e definem mutuamente.

Tentarei ilustrar isso com um exemplo simples. Vamos supor que estejamos analisando uma história na qual um menino sai de casa depois de uma briga com o pai, começa a andar pela floresta ao calor do dia e cai em um poço profundo. O pai vai à procura do filho, olha para dentro do poço, mas não consegue vê-lo devido à escuridão. Naquele momento, o sol está a pino, ilumina o fundo do poço com seus raios e permite que o pai salve o menino. Depois de uma alegre reconciliação, eles voltam juntos para casa.

Essa narrativa pode não ser particularmente atraente, mas tem as vantagens da simplicidade. É claro que ela pode ser interpretada de diversas maneiras. Um crítico psicanalítico poderia identificar claras sugestões do complexo de Édipo, e mostrar como a queda da criança no poço representa um castigo por ela inconscientemente desejado devido à briga com o pai; uma forma de castração simbólica, talvez, ou volta simbólica ao ventre materno. Um crítico humanista poderia lê-la como uma dramatização comovente das dificuldades implícitas nas relações humanas. Outro crítico poderia vê-la como um extenso e absurdo jogo com as palavras "son" e "sun" ("filho" e "sol"). O crítico estruturalista esquematizaria a história de forma dogmática. A primeira unidade de significação, "menino briga com o pai", poderia ser reescrita como "o inferior rebela-se contra o superior". A caminhada do menino pela floresta é um movimento ao longo de um eixo horizontal, em contraste com o eixo vertical "inferior/superior", e poderia ser classificada como "intermediária". A queda no poço, um lugar abaixo do solo, significa novamente "inferior", e o zênite do sol, "superior".

Iluminado o poço, o sol, em certo sentido, "desceu ao inferior", com isso invertendo a primeira unidade significativa da narrativa, onde o "inferior" voltou-se contra o "superior". A reconciliação entre pai e filho restabelece um equilíbrio entre "inferior" e "superior", e a caminhada de volta para casa, significando o "intermédio", marca a obtenção de um estado intermediário adequado. Exultando em triunfo, o estruturalista redispõe suas regras e se prepara para a nova história.

Um aspecto digno de nota nesse tipo de análise é o fato de ela, à semelhança do formalismo, separar o *conteúdo* real da história e se concentrar totalmente na forma. Poderíamos substituir pai e filho, poço e sol, por elementos completamente diferentes – mãe e filha, pássaro e toupeira – e ainda assim ter a *mesma* história. Enquanto a estrutura de *relações* entre as unidades for preservada, não importa quais os itens selecionados. Isso não ocorre com as leituras psicanalíticas ou humanistas, que dependem de uma certa significação *intrínseca* desses itens, para cuja compreensão temos de recorrer ao nosso conhecimento do mundo fora do texto. É claro que, num certo sentido, o sol está no alto e os poços estão embaixo; e nesse sentido aquilo que é escolhido como "conteúdo" tem importância, mas se tomarmos uma estrutura narrativa na qual o necessário era o papel simbólico de "mediador" entre dois itens, esse mediador poderia ser qualquer coisa, desde um gafanhoto até uma queda-d'água.

As relações entre os vários tópicos da história podem ser de paralelismo, oposição, inversão, equivalência etc. e, desde que essa estrutura de relações internas permaneça intacta, as unidades individuais são substituíveis. Três outros pontos devem ser observados com respeito a este método. Primeiro: não importa ao estruturalismo que esta história não constitua um

exemplo de grande literatura. Para o método não importa o valor cultural de seu objeto: qualquer coisa, de *Guerra e paz* até *War Cry*, pode servir. O método é analítico e não avaliativo. Segundo: o estruturalismo é uma afronta consciente ao bom senso. Rejeita o significado "óbvio" da história e em seu lugar procura isolar certas estruturas "profundas", que não são evidentes à superfície. Ele não toma o texto pelo seu valor aparente, mas o "desloca" para um objeto bastante diferente. Terceiro: se o conteúdo específico de um texto é substituível, podemos dizer que num certo sentido o "conteúdo" da narrativa é a sua estrutura. Isso equivale a afirmar que a narrativa refere-se, de certo modo, a si mesma: seu "assunto" são as suas próprias relações internas, seus próprios modos de estabelecer sentido.

O estruturalismo literário floresceu na década de 1960 como uma tentativa de aplicar à literatura os métodos e interpretações do fundador da lingüística estrutural moderna, Ferdinand de Saussure. Como há muitas exposições popularizadoras do *Curso de lingüística geral* (1916), de Saussure – obra esta que marcou época –, vou apenas delinear algumas de suas posições centrais. Saussure via a linguagem como um sistema de signos, que devia ser estudado "sincronicamente" – isto é, estudado como um sistema completo num determinado momento do tempo – e não "diacronicamente", ou seja, em seu desenvolvimento histórico. Todo signo devia ser visto como formado por um "significante" (um som-imagem ou seu equivalente gráfico) e um "significado" (o conceito ou significado). Os quatro tipos impressos "g-a-t-o" são um significante que evocam o significado "gato". A relação entre significante e significado é arbitrária; não há razão inerente pela qual essas quatro marcas devam significar "gato", a não ser a convenção cultural e histórica. Comparemos com *chat*, em francês. A relação

entre a totalidade do signo e aquilo a que ele se refere (o que Saussure chama de referente, a criatura real, peluda e de quatro patas) também é, portanto, arbitrária. Cada signo no sistema só tem significação na medida em que difere dos outros. "Gato" tem significação não "em si", mas por não ser "mato", ou "tato" ou "pato". Não importam as modificações do significante, desde que ele preserve sua diferença de todos os outros significantes; podemos pronunciá-lo de muitas maneiras diferentes, desde que essa diferença seja mantida. "No sistema lingüístico", diz Saussure, "existem apenas diferenças." O significado não é misteriosamente imanente ao signo, mas sim funcional, resultado de sua diferença para com outros signos. Finalmente, Saussure acreditava que a lingüística se veria em meio a uma confusão terrível se se preocupasse com a fala real, ou *parole*, como ele diz. Ele não estava interessado em investigar aquilo que as pessoas realmente dizem, mas sim a estrutura objetiva dos signos que tornavam possível a sua fala; a isso chamou de *langue*. Saussure também não se interessava pelos objetos reais de que falam as pessoas: para estudar a língua com eficiência, os referentes dos signos, as coisas que na realidade denotavam, tinham de ser colocadas entre parênteses.

De um modo geral, o estruturalismo é uma tentativa de aplicar essa teoria lingüística a outros objetos e atividades que não a própria língua. Podemos ver um mito, uma luta livre, um sistema de parentesco tribal, um cardápio de restaurante ou um quadro a óleo como um sistema de signos, e uma análise estruturalista tentará ressaltar a série de leis pelas quais esses signos se combinam em significados. Ela deixará de lado boa parte daquilo que os signos realmente "dizem" e, em lugar disso, concentrar-se-á em suas relações mútuas internas. O estruturalismo, como disse Fredric Jameson, é uma tentativa de

"repensar tudo em termos lingüísticos"[2]. É um sintoma do fato de que a linguagem, com seus problemas, mistérios e implicações, tornou-se tanto um paradigma como uma obsessão para a vida intelectual do século XX.

As opiniões lingüísticas de Saussure influenciaram os formalistas russos, embora em si o formalismo não seja exatamente um estruturalismo. Ele vê os textos literários "estruturalmente", e transfere a atenção do referente para o signo em si mesmo, mas não se interessa particularmente pela significação como um elemento diferencial ou, como ocorre em grande parte da obra formalista, pelas leis e estruturas "profundas" que subjazem aos textos literários. Foi, porém, um dos formalistas russos – o lingüista Roman Jakobson – quem estabeleceu a ligação principal entre o formalismo e o estruturalismo moderno. Jakobson foi o líder do Círculo Lingüístico de Moscou, grupo formalista fundado em 1915, e em 1920 emigrou para Praga, tornando-se um dos principais teóricos do estruturalismo tcheco. O Círculo Lingüístico de Praga foi fundado em 1926 e sobreviveu até a deflagração da Segunda Guerra Mundial. Jakobson emigrou mais tarde para os Estados Unidos, onde conheceu o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss durante o período da Segunda Guerra Mundial; dessa relação intelectual se desenvolveria, em grande parte, o estruturalismo moderno.

A influência de Jakobson pode ser percebida em toda parte no formalismo, no estruturalismo tcheco e na lingüística moderna. Ele contribuiu particularmente para a poética, por ele considerada parte do campo da lingüística, formulando a

2. *The Prison-House of Language* (Princeton, NJ, 1972), p. vii.

noção de que a linguagem poética consistia acima de tudo em uma certa relação autoconsciente da linguagem para consigo mesma. O funcionamento poético da linguagem "promove a palpabilidade dos signos", chama a atenção para as suas qualidades materiais e não simplesmente para seu uso como elementos de comunicação. No "poético", o signo é deslocado de seu objeto: a relação habitual entre signo e referente é modificada, o que permite ao signo uma certa independência como objeto de valor em si. Para Jakobson, toda comunicação envolve seis elementos: o emitente, o receptor, a mensagem passada entre eles, um código comum que torna a mensagem inteligível, um "contato" ou meio físico de comunicação, e um "contexto" a que a mensagem se refere. Qualquer desses elementos pode predominar num ato comunicativo específico: a linguagem vista do prisma do emitente é "emotiva" ou expressiva de um estado de espírito; vista do prisma do receptor, é "conotativa", ou procura produzir um efeito; se a comunicação está relacionada com o contexto, é "referencial"; se orientada para o próprio código, é "metalingüística" (como acontece quando duas pessoas discutem a compreensão mútua entre elas), e a comunicação voltada para o próprio contato é "fática" (por exemplo: "Bem, aqui estamos nós, finalmente conversando"). A função "poética" se verifica quando a comunicação focaliza a própria mensagem – quando as próprias palavras, e não o que é dito, por quem, para que finalidade e em que situação, são colocadas no primeiro plano de nossa atenção[3].

Jakobson também ressalta a distinção, implícita em Saussure, entre o metafórico e o metonímico. Na metáfora, um

▼

3. Ver "Closing Statement: linguistics and poetics", em Thomas A. Sebeok (org.), *Style in language* (Cambridge, Mass., 1960).

signo é *trocado* por outro porque é, de alguma forma, semelhante a ele: "paixão" transforma-se em "chama". Na metonímia, um signo é *associado* a outro: "asa" é associado a "avião" porque é parte dele, "céu" com "avião" devido à contigüidade física. Podemos formar metáforas porque possuímos uma série de signos que são "equivalentes": "paixão", "chama", "amor" e assim por diante. Quando falamos ou escrevemos, escolhemos signos de uma possível seqüência de equivalência e em seguida os combinamos para formar uma frase. Na poesia, porém, nossa atenção se volta para as "equivalências" no processo de *combinação* das palavras, bem como na sua seleção: justapomos palavras que são semântica, rítmica ou foneticamente equivalentes, ou o são de alguma outra maneira. É por isso que Jakobson pôde dizer, numa definição famosa, que "a função poética projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção para o eixo de combinação"[4]. Outra maneira de dizer isso é: em poesia, a "semelhança é sobreposta à contigüidade": as palavras não são reunidas pelos pensamentos que transmitem, como na fala comum, mas tendo em vista padrões de semelhança, oposição, paralelismo etc., criados pelo seu som, significado, ritmo e conotações. Algumas formas literárias – a prosa realista, por exemplo – tendem a ser metonímicas, ligando os signos pelas suas associações entre si; outras formas, como a poesia romântica e simbolista, são altamente metafóricas[5].

A escola lingüística de Praga – Jakobson, Jan Mukarovsky, Felix Vodika e outros – representou uma espécie de transição do formalismo para o estruturalismo moderno. Esses teóricos

▼

4. *Ibid.*, p. 358.
5. Ver "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances", em Roman Jakobson e Morris Halle, *Fundamentals of Language* (Haia, 1956).

desenvolveram as idéias dos formalistas, mas sistematizaram-nas com maior firmeza dentro do quadro da lingüística saussuriana. Os poemas deviam ser vistos como "estruturas funcionais", nos quais os significantes e os significados são governados por um conjunto de relações, complexo e único. Esses signos devem ser estudados por si mesmos, e não como reflexos de uma realidade exterior: a ênfase de Saussure na relação arbitrária entre signo e referente, entre palavra e coisa, ajudou a desligar o texto do seu ambiente e torná-lo um objeto autônomo. Mas a obra literária ainda era relacionada com o mundo pelo conceito formalista da "desfamiliarização": a arte modifica e abala os sistemas convencionais de signos, força nossa atenção para o processo material da própria língua e com isso renova as nossas percepções. Não admitindo a linguagem, estamos também transformando nossa consciência. Mais do que os formalistas, porém, os estruturalistas tchecos insistiram na unidade estrutural da obra: seus elementos deveriam ser vistos como funções de um todo dinâmico, com um nível particular do texto (aquilo que a Escola de Praga chamou de "dominante") agindo como a influência determinadora que "deformava" ou atraía para seu campo de força todos os outros.

Pelo que dissemos até agora pode parecer que os estruturalistas de Praga pouco mais são do que uma versão mais científica da Nova Crítica, havendo nessa sugestão um elemento de verdade. Mas embora o artifício devesse ser visto como um sistema fechado, o que *importava* como artifício era uma questão de circunstâncias sociais e históricas. Segundo Jan Mukarovsky, a obra de arte só é vista como tal em contraposição ao pano de fundo mais geral das significações, só como um "desvio" sistemático da norma lingüística. Com a modificação desse

pano de fundo, modificam-se também a interpretação e a avaliação da obra. Não há nada, argumenta Mukarovsky em *Função estética, norma e valor como fatos sociais* (1936), que tenha uma função estética a despeito do lugar, tempo ou da pessoa que faz a avaliação, e nada que possa ter tal função em condições adequadas. Mukarovsky distingue entre "artifício material" que é o livro físico, a pintura ou a escultura em si, e o "objeto artístico", que só existe na interpretação humana desse fato físico.

Com a obra da escola de Praga, a palavra "estruturalismo" aproxima-se de uma fusão com a palavra "semiótica". Semiótica, ou "semiologia", significa o estudo sistemático dos signos, e era isso que os estruturalistas literários estavam realmente fazendo. A própria palavra "estruturalismo" indica um *método* de investigação, que pode ser aplicado a toda uma gama de objetos, desde jogos de futebol até meios econômicos de produção; "semiótica" indica um *campo* particular de estudo, o dos sistemas que normalmente seriam considerados como signos: poemas, canto dos pássaros, sinais de trânsito, sintomas medicinais e assim por diante. Mas os dois mundos coincidem parcialmente, já que o estruturalismo trata de algo que habitualmente pode não ser visto como sistema de signos, como se o fosse – as relações de parentesco das sociedades tribais, por exemplo – enquanto a semiótica usa comumente os métodos estruturalistas.

O fundador americano da semiótica, o filósofo C. S. Peirce, estabeleceu a distinção entre três tipos básicos de signos. O signo "icônico" verifica-se quando o signo de alguma forma se assemelha ao que representa (o retrato de uma pessoa, por exemplo); o "indéxico" quando o signo está de alguma for-

ma associado àquilo de que é indicação (fumaça com fogo, pintas na pele com sarampo) e o "simbólico" quando, como ocorre com Saussure, o signo está apenas arbitrária ou convencionalmente ligado ao seu referente. A semiótica adota essa classificação, e muitas outras: ela distingue entre "denotação" (aquilo que o signo representa) e "conotação" (outros signos associados a ele); entre códigos (as estruturas governadas por regras que produzem significados) e as mensagens transmitidas por eles; entre o "paradigmático" (toda uma classe de signos que podem representar outra) e o "sintagmático" (quando os signos são reunidos entre si como numa "corrente"). Fala de "metalinguagens", onde um sistema de signos denota outro sistema de signos (a relação entre crítica literária e literatura, por exemplo), de signos "polissêmicos", que têm mais de uma significação, e de muitos outros conceitos técnicos. Para vermos na prática como funciona esse tipo de análise, examinemos rapidamente a obra do principal semiotista soviético, da chamada escola de Tartu, Yuri Lotman.

Em sua obra *A estrutura do texto artístico* (1970) e em *A análise do texto poético* (1972), Lotman vê o texto poético como um sistema estratificado no qual a significação só existe contextualmente, governada por séries de semelhanças e oposições. As próprias diferenças e paralelismos do texto existem, em termos relativos, e só podem ser percebidas em relação umas com as outras. Na poesia, é a natureza do significante, os padrões de som e ritmo criados pelas marcas nas páginas, que determinam o que é significado. Um texto poético está "semanticamente saturado", condensa mais "informação" do que qualquer outro discurso; mas enquanto para a moderna teoria da comunicação em geral um aumento de "informação" leva a um decrésci-

mo na "comunicação" (já que não posso "receber" tudo o que me é dito de maneira tão intensiva), isso não acontece na poesia graças ao seu caráter singular de organização interna. A poesia possui um mínimo de "redundância" – daqueles signos presentes em um discurso mais para facilitar a comunicação do que para transmitir informação – mas ainda assim consegue produzir uma série mais rica de mensagens do que qualquer outra forma de linguagem. Os poemas são ruins quando não carregam informação suficiente pois, como Lotman observa, "informação é beleza". Todo texto literário é feito de um número de "sistemas" (léxico, gráfico, métrico, fonológico etc.) e obtém seus efeitos através dos choques e tensões constantes entre esses sistemas. Cada um dos sistemas passa a representar uma "norma" da qual os outros se desviam, criando um código de expectativas que eles transgridem. A métrica, por exemplo, cria um certo padrão que a sintaxe do poema pode cortar e violentar. Dessa maneira, cada sistema no texto "desfamiliariza" os outros, rompendo sua regularidade e dando-lhes um maior relevo. Nossa percepção da estrutura gramatical do poema, por exemplo, pode intensificar nossa consciência de suas significações. No momento em que um dos sistemas do poema ameaça tornar-se demasiado previsível, um outro o interrompe para dar-lhe uma nova vida. Se duas palavras se associam devido à semelhança de som ou posição no esquema métrico, tal fato levará a uma consciência mais aguda de sua similaridade ou diferença de significação. A obra literária enriquece e transforma continuamente o simples significado dicionarizado, produzindo novas significações através do choque e da condensação de seus vários "níveis". E, como duas palavras quaisquer podem ser justapostas à base de algum aspecto equi-

valente, essa possibilidade é mais ou menos ilimitada. Cada palavra no texto está ligada por toda uma série de estruturas formais a várias outras palavras; dessa forma, sua significação está sempre "superdeterminada", ou seja, é sempre o resultado de várias determinantes agindo em conjunto. Uma palavra isolada pode se relacionar com outra pela assonância, com uma outra pela equivalência sintática, com outra ainda pelo paralelismo morfológico, e assim por diante. Assim, cada signo participa, ao mesmo tempo, de diferentes "padrões paradigmáticos" ou sistemas, e essa complexidade é muito agravada pelas cadeias "sintagmáticas" de associação, pelas estruturas mais "laterais" do que "verticais", nas quais os signos estão colocados.

Para Lotman, o texto poético é, portanto, um "sistema de sistemas", uma relação de relações. É a forma mais complexa de discurso que se pode imaginar, condensando vários sistemas, cada um deles com as suas próprias tensões, paralelismos, repetições e oposições, e cada qual modificando continuamente todos os outros. De fato, um poema só pode ser relido, e não lido, já que algumas de suas estruturas só podem ser percebidas retrospectivamente. A poesia ativa todo o corpo do significante, força a palavra a dar o máximo de si sob a intensa pressão das palavras circundantes, dessa forma a libertando de seu mais rico potencial. O que quer que percebamos no texto, só o fazemos graças ao contraste e à diferença: um elemento que não tem relação diferencial com nenhum outro permanece invisível. Até mesmo a *ausência* de certos recursos pode ter significação: se os códigos gerados pela obra nos levam a esperar uma rima ou um final feliz que não se concretiza, esse "recurso a menos", como Lotman o chama, pode ser uma unidade de significação tão efetiva quanto qualquer outra. A obra literária,

na verdade, está constantemente gerando e violando as expectativas: um jogo mútuo complexo do que é regular e do que é ocasional, de normas e desvios, de padrões rotinizados e desfamiliarizações dramáticas.

Apesar dessa riqueza verbal única, Lotman não considera que a poesia ou a literatura possam ser definidas pelas suas propriedades lingüísticas inerentes. O significado do texto não é apenas uma questão interna. Ele também é inerente à relação do texto com sistemas de significação mais amplos, com outros textos, códigos e normas na literatura e na sociedade como um todo. Sua significação também é relativa ao "horizonte de expectativas" do leitor: Lotman aprendeu bem as lições da teoria da recepção. É o leitor que, em virtude de certos "códigos de recepção" disponíveis, identifica um elemento da obra como um "recurso"; o recurso não é simplesmente uma característica interna, mas sim uma característica percebida por meio de um determinado código e contraposta a um pano de fundo textual definido. O recurso poético de um indivíduo pode ser a fala cotidiana de outro.

De tudo o que se expôs, é evidente que a crítica literária percorreu um longo caminho desde a época em que pouco mais tinha a fazer do que vibrar com a beleza das imagens. O que a semiótica representa, na verdade, é a crítica literária transfigurada pela lingüística estrutural, transformada em um empreendimento mais disciplinado e menos impressionista que, como a obra de Lotman ressalta, está antes mais do que menos atento à riqueza da forma e da linguagem do que a maior parte da crítica tradicional. Mas, se o estruturalismo transformou o estudo da poesia, também revolucionou o estudo da narrativa. De fato, ele criou toda uma nova ciência li-

terária – a narratologia – da qual os praticantes mais influentes foram o lituano A. J. Greimas, o búlgaro Tzvetan Todorov e os críticos franceses Gérard Genette, Claude Bremond e Roland Barthes. A moderna análise estruturalista da narrativa começou com a obra pioneira sobre o mito do antropólogo estrutural francês Claude Lévi-Strauss, que considerou mitos aparentemente diferentes como variações de um certo número de temas básicos. Sob a imensa heterogeneidade dos mitos havia certas estruturas universais constantes, às quais qualquer mito poderia ser reduzido. Os mitos eram uma espécie de linguagem: podiam ser decompostos em unidades individuais ("mitemas") que, como as unidades sonoras básicas da língua (fonemas), só adquiriam significado quando combinadas de determinadas maneiras. As regras que governavam essas combinações podiam ser consideradas, então, como uma espécie de gramática, um conjunto de relações subjacentes à superfície da narrativa que constituía o verdadeiro "significado" do mito. Tais relações, no ver de Lévi-Strauss, eram inerentes à própria mente humana, de sorte que ao estudarmos o corpo de um mito, estamos examinando menos o seu conteúdo narrativo do que as operações mentais universais que o estruturam. Essas operações mentais, como a formulação de aposições binárias, é que de certo modo constituem a matéria dos mitos: eles são recursos para pensar, modos de classificar e organizar a realidade, e isso, mais do que a repetição de um determinado conto, é o seu objetivo. O mesmo, acredita Lévi-Strauss, se pode dizer dos sistemas totêmicos e de parentesco, que são instituições menos sociais e religiosas do que redes de comunicação, códigos que permitem a transmissão de "mensagens". A mente que realiza todo esse pensar não é a do sujeito individual: os mitos pensam

por si mesmos através das pessoas, e não o inverso. Eles não têm origem numa consciência particular, e não têm em vista nenhuma finalidade específica. Uma conseqüência do estruturalismo, portanto, é a "descentralização" do sujeito individual, que deixa de ser considerado como a fonte ou a finalidade do significado. Os mitos têm uma existência coletiva semiobjetiva, revelam sua própria "lógica concreta" com total indiferença pelas imprecisões do pensamento individual, e reduzem qualquer consciência particular a uma mera função deles mesmos.

A narratologia consiste na generalização desse modelo além dos "textos" não escritos da mitologia tribal, para outros tipos de histórias. O formalista russo Vladímir Propp já havia feito uma estréia promissora com sua *Morfologia do conto folclórico* (1928), que reduziu ousadamente todos os contos folclóricos a sete "esferas de ação" e a 31 elementos fixos, ou "funções". Qualquer conto folclórico, individual, apenas combinava essas "esferas de ação" (o herói, o ajudante, o vilão, a pessoa procurada etc.) de maneiras específicas. Sendo drasticamente econômico, esse modelo ainda podia sofrer uma maior redução. A *Semântica estrutural* (1966) de A. J. Greimas, julgando demasiado empírico o esquema de Propp, conseguiu resumir ainda mais a sua exposição, trazendo à luz o conceito de *actante*, que não é nem a narrativa específica, nem uma personagem, mas uma unidade estrutural. Os seis *actantes*, Sujeito e Objeto, Emissor e Receptor, Ajudante e Adversário, podem resumir as várias esferas de ação de Propp e estabelecer uma simplicidade ainda mais elegante. Tzvetan Todorov procura chegar a uma análise "gramatical" semelhante do *Decameron*, de Boccaccio, na qual as personagens são vistas como substantivos, seus atributos como adjetivos e suas ações como verbos. Cada conto do *Deca-*

meron pode, dessa forma, ser lido como uma espécie de frase ampliada, que combina essas unidades de diferentes maneiras. E assim como a obra se volta, dessa forma, para sua própria estrutura semilingüística, também para o estruturalismo toda obra literária, ao descrever aparentemente uma realidade externa, está secretamente olhando de soslaio para seus próprios processos de construção. Em última análise, o estruturalismo não só repensa tudo, desta vez como linguagem, mas o faz como se a linguagem fosse seu tema.

Para esclarecer nossa visão da narratologia, podemos examinar finalmente a obra de Gérard Genette. Em seu *Discours narratif* (1972), Genette estabelece uma distinção na narrativa entre *récit*, pelo qual entende a ordem dos acontecimentos no texto; *histoire*, que é a seqüência na qual esses acontecimentos ocorreram "realmente", como podemos deduzir do próprio texto; e *narration*, que se relaciona com o próprio ato de narrar. As duas primeiras categorias equivalem a uma distinção clássica dos formalistas russos entre "trama" e "história": uma história de detetives começa habitualmente com a descoberta de um corpo e finalmente recua para mostrar como ocorreu o assassinato, mas essa trama de acontecimentos inverte a "história" ou a cronologia real da ação. Genette identifica cinco categorias centrais de análise narrativa. A "ordem" refere-se à ordem temporal da narrativa, como ela pode operar por prolepse (antecipação), analepse (retrovisão) ou anacronia, que se refere às discordâncias entre "história e "trama". A "duração" significa o modo como a narrativa pode elidir episódios, expandi-los, sumarizá-los, fazer uma pequena pausa, e assim por diante. A "freqüência" envolve questões relacionadas com a possibilidade de um acontecimento ocorrer uma vez na história e

ser narrado uma vez, ocorrer uma vez mas ser narrado várias vezes, acontecer várias vezes e ser narrado várias vezes, ou acontecer várias vezes e ser narrado uma única vez. A categoria de "modo" pode ser subdividida em "distância" e "perspectiva". A distância concerne às relações da narração com os seus próprios materiais: é uma questão de recontar a história (diagese) ou representá-la (mimese), é a narrativa contada em linguagem direta, indireta ou "indireta livre". A "perspectiva" é o que tradicionalmente se poderia chamar de "ponto de vista" e que também pode ser subdividido de várias maneiras: o narrador pode saber mais do que as personagens, menos do que elas, ou estar no mesmo nível; a narrativa pode ser "não localizada", feita por um narrador onisciente, exterior à ação, ou "focalizada internamente", feita por uma personagem de uma posição fixa, de várias posições, ou do ponto de vista de várias personagens. Pode haver uma forma de "focalização externa", na qual o narrador sabe menos do que as personagens. Finalmente, existe a categoria da "voz", que se relaciona com o próprio ato da narrativa, com o tipo de narrador e destinatário da narrativa, que estão implícitos. São possíveis, nesse caso, várias combinações entre o "tempo da narrativa" e o "tempo narrado", entre a ação de contar a história e os acontecimentos que contamos; podemos falar dos acontecimentos antes ou depois de eles ocorrerem, ou (como no romance epistolar) enquanto ocorrem. O narrador pode ser "heterodiegético" (isto é, ausente de sua própria narrativa), "homodiegético" (presente na narrativa, como as histórias contadas na primeira pessoa), ou "autodiegético" (quando não só está dentro da história, como também é o seu personagem principal). Estas são apenas algumas das classificações de Genette; mas um aspecto importante

do discurso, para o qual nos alertam, é a diferença entre *narration* (narração) – o ato e processo de contar uma história – e *narrative* (narrativa) – aquilo que é realmente contado. Quando conto uma história sobre mim mesmo, como numa autobiografia, o "Eu" que relata parece de certo modo idêntico ao "Eu" que descrevo e, num outro sentido, diferente dele. Mais adiante veremos como este paradoxo tem implicações interessantes para além da própria literatura.

Quais as conquistas do estruturalismo? Primeiramente, ele representa uma *impiedosa desmistificacão* da literatura. Depois de Greimas e Genette, é mais difícil ouvirmos os golpes e arremetidas dos floretes na terceira linha, ou acharmos que sabemos o que é sentir-se como um espantalho depois de ler *The Hollow Men*. As observações frouxamente subjetivas foram castigadas por uma crítica que reconhecia ser a obra literária, como qualquer outro produto da linguagem, um *construto*, cujos mecanismos poderiam ser classificados e analisados como os objetos de qualquer outra ciência. O preconceito romântico de que o poema, como uma pessoa, abrigava uma essência vital, uma alma com a qual era descortês se intrometer, foi rudemente desmascarado como uma manifestação de teologia disfarçada, um medo supersticioso da investigação racional, que transformava a literatura num fetiche e fortalecia a autoridade de uma elite "naturalmente" crítica e sensível. Além disso, o método estruturalista questionava implicitamente a pretensão da literatura de ser uma forma singular de discurso: já que as estruturas profundas podiam ser desvendadas, de Mick Spillane a Sir Philip Sidney, e sem dúvida seriam as mesmas estruturas, já não era fácil atribuir a ela uma situação ontologicamente

privilegiada. Com o advento do estruturalismo, o mundo dos grandes estetas e dos eruditos humanistas literários da Europa do século XX – o mundo de Croce, Curtius, Auerbach, Spitzer e Welleck – parecia ter terminado[6]. Esses homens, com sua espantosa erudição, sua visão imaginativa e sua série cosmopolita de alusões, apareceram de súbito colocados em perspectiva histórica, como luminares de um alto humanismo europeu que antedatava a agitação e conflagração de meados do século XX. Parecia claro que essa rica cultura não podia ser reinventada – que a escolha era entre aprender com ela e passar adiante, ou apegar-se com nostalgia aos seus remanescentes em nossos dias, denunciando um "mundo moderno" no qual o livro de bolso significou a morte da alta cultura, e onde já não há empregados domésticos para nos proteger a porta enquanto lemos em nossa privacidade.

A ênfase estruturalista na "construtividade" do significado humano representou um progresso importante. O significado não era uma experiência privada nem uma ocorrência ordenada divinamente: era produto de certos sistemas comuns de significação. A confiante crença burguesa de que o sujeito individual isolado era a fonte e a origem de todo o significado sofreu um duro golpe: a linguagem era anterior ao indivíduo, e era muito menos seu produto do que ele era produto dela. O significado não era "natural", uma questão apenas de olhar e ver, ou algo estabelecido eternamente; a maneira pela qual interpretamos nosso mundo é função das línguas que temos à

6. Ver Benedetto Croce, *Aesthetic* (Nova York, 1966); Erich Auerbach, *Mimesis* (Princeton, NJ, 1971); E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Londres, 1979); Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History* (Princeton, NJ, 1954); René Wellek, *A History of Modern Criticism 1850-1950* (Londres, 1966).

nossa disposição, e evidentemente não há nada de imutável nelas. O significado não era algo de que todos os homens em toda parte partilhassem intuitivamente, para em seguida articularem em suas várias línguas e escritas; o significado que podíamos articular dependia, sobretudo, da escrita ou da fala que possuíamos. Estavam ali as sementes de uma teoria do significado social e histórico, cujas implicações seriam profundas no pensamento contemporâneo. Era impossível continuar a ver a realidade simplesmente como algo "exterior", uma ordem fixa de coisas que a língua apenas refletia. Segundo essa suposição, havia um elo natural entre a palavra e a coisa, uma série de correspondências entre as duas esferas. Nossa língua mostrava-nos como era o mundo, e isso não podia ser questionado. Essa visão racionalista ou empirista da linguagem sofreu severamente às mãos do estruturalismo, pois, se como argumentava Saussure, a relação entre signo e referente era arbitrária, como poderia existir uma teoria da "correspondência" do conhecimento? A realidade não era refletida pela língua, mas *produzida* por ela: era uma maneira particular de formular o mundo, profundamente dependente dos sistemas de signos à nossa disposição, ou mais precisamente, que nos tinham à sua disposição. Começou-se a suspeitar, portanto, que o estruturalismo só não era um empirismo porque era mais uma forma do idealismo filosófico – que a sua visão da realidade como sendo essencialmente um produto da língua era simplesmente a mais nova versão da doutrina idealista clássica de que o mundo é constituído pela consciência humana.

O estruturalismo escandalizou o mundo literário com sua indiferença pelo indivíduo, sua abordagem clínica dos mistérios da literatura, e sua incompatibilidade clara com o senso

comum. O fato de que o estruturalismo ofende o senso comum foi sempre um ponto a seu favor. O senso comum sustenta que as coisas em geral só têm um significado, e que este é quase sempre óbvio, gravado nas faces dos objetos que encontramos. O mundo é mais ou menos como o percebemos, e nossa maneira de percebê-lo é a maneira natural e evidente por si mesma. Sabemos que o Sol dá voltas ao redor da Terra porque vemos isto acontecer. Em diferentes ocasiões, o senso comum levou à queima de bruxas, ao enforcamento de ladrões de gado e à rejeição dos judeus por medo de infecção fatal, mas essa afirmação não é em si mesma produto do senso comum, já que este se julga historicamente invariável. Os pensadores que argumentaram que o significado aparente não é necessariamente o real foram em geral recebidos com desprezo: Copérnico foi seguido por Marx, segundo o qual o verdadeiro significado dos processos sociais ocorria "por trás dos agentes individuais", e a Marx seguiu-se Freud, argumentando que os significados reais de nossas palavras e atos eram imperceptíveis à mente consciente. O estruturalismo é o herdeiro moderno dessa crença de que a realidade e a nossa experiência da realidade não são contínuos entre si; nessa condição de herdeiro, o estruturalismo ameaça a segurança ideológica daqueles que desejam ter o mundo sob seu controle, que ele tenha um significado evidente e que lhes mostre tal significado no espelho imaculado de sua linguagem. O estruturalismo solapa o empirismo dos humanistas literários – a convicção de que o mais "real" é aquilo que é objeto da experiência, e que a essência dessa experiência rica, sutil e complexa é a própria literatura. Como Freud, ele mostra a verdade chocante de que até mesmo nossa experiência mais íntima é efeito de uma estrutura.

Dissemos que o estruturalismo encerrava as sementes de uma teoria do significado social e histórica, mas que não puderam, no todo, germinar. Isso porque se era possível ver os sistemas de sinais pelos quais os homens vivem como culturalmente variáveis, o mesmo não acontecia com as leis profundas que governavam o funcionamento desses sistemas. Para as formas mais "rígidas" de estruturalismo tais leis eram universais, estavam entranhadas na mente coletiva que transcendia qualquer cultura particular, e que Lévi-Strauss acreditava terem suas raízes nas estruturas do próprio cérebro humano. Numa palavra, o estruturalismo era espantosamente não-histórico: as leis da mente que ele dizia isolar – paralelismos, oposições, inversões, e todo o resto – agiam em um nível de generalidade bastante distante das diferenças concretas da história humana. Do alto desse Olimpo, todas as mentes pareciam-se muito entre si. Tendo caracterizado os sistemas de regras subjacentes de um texto literário, só restava aos estruturalistas, feito isto, sentarem-se e ficar imaginando o que fazer. Não havia como relacionar a obra com a realidade de que ela tratava, ou com as condições que a haviam produzido, com os leitores reais que a estudavam, já que o ato inicial do estruturalismo havia sido eliminar tais realidades. Para revelar a natureza da linguagem, Saussure, como já vimos, primeiramente precisou colocar em segundo plano, ou deixar de lado, aquilo de que a língua falava: o referente, ou objeto real denotado pelo signo, era colocado em suspensão, para que a estrutura do próprio signo pudesse ser mais bem examinada. É notável a semelhança entre esse gesto e a separação que Husserl faz do objeto real, a fim de aproximar-se mais da maneira pela qual a mente o percebe. O estruturalismo e a fenomenologia, por mais diferentes que se-

jam quanto a aspectos centrais, nascem ambos do ato irônico de afastar o mundo material a fim de esclarecer melhor a consciência que dele temos. Para qualquer pessoa que acredita ser a consciência, num importante sentido, *prática*, inseparavelmente ligada às maneiras pelas quais agimos na realidade e sobre a realidade, tal atitude encerra em si os germes de sua própria destruição. É como matar uma pessoa a fim de examinar, de modo mais conveniente, a circulação do sangue.

Mas não se tratava apenas de afastar algo tão geral quanto "o mundo": tratava-se de descobrir uma nesga de certeza em um mundo onde a certeza parecia difícil de ser encontrada. As conferências que constituem o *Curso de lingüística geral*, de Saussure, foram proferidas no coração da Europa entre 1907 e 1911, às vésperas do colapso histórico que o próprio Saussure não chegou a presenciar. Foram exatamente os anos nos quais Edmund Husserl formulou as principais doutrinas da fenomenologia, num centro europeu não muito distante da Genebra de Saussure. Mais ou menos na mesma época, ou um pouco depois, os principais nomes da literatura inglesa do século XX – Yeats, Eliot, Pound, Lawrence, Joyce – desenvolviam seus próprios sistemas simbólicos fechados, nos quais a Tradição, a teosofia, os princípios masculino e feminino, o medievalismo e a mitologia proporcionariam as chaves mestras de estruturas "sincrônicas" completas, modelos exaustivos para o controle e explicação da realidade histórica. O próprio Saussure postularia a existência de uma "consciência coletiva" subjacente ao sistema da *langue*. Não é difícil ver que o recurso ao mito representou, para os principais autores da literatura inglesa, uma fuga em relação à história contemporânea; essa fuga, porém, é mais difícil de ser percebida em um manual de lingüística estrutural ou em um trecho esotérico de filosofia.

Ela talvez *seja* mais facilmente percebida na dificuldade enfrentada pelo estruturalismo ante o problema da transformação histórica. Saussure examinou o desenvolvimento da linguagem em termos de um sistema sincrônico que se seguia a outro, tal como o porta-voz do Vaticano ao observar que o iminente pronunciamento do Papa sobre a questão do controle de natalidade confirmasse ou não a posição anterior, a Igreja teria, não obstante, passado de um estado de certeza para outro estado de certeza. Para Saussure, a transformação histórica era algo que afligia os elementos individuais de uma língua, e só dessa maneira indireta podia afetar o todo: a linguagem como um todo reorganizar-se-ia para se adaptar a essas modificações, tal como alguém aprende a viver com uma perna de pau, ou como a Tradição de Eliot, ao incorporar uma nova obra-prima ao clube. Atrás desse modelo lingüístico está uma visão definida da sociedade humana. A transformação representa perturbação e desequilíbrio em um sistema essencialmente livre de conflito, que oscilará por um momento, restabelecerá seu equilíbrio, e nesse processo assimilará a mudança. Para Saussure, a transformação lingüística é acidental: ela ocorre "cegamente"; e coube aos formalistas, que vieram posteriormente, explicar como a própria transformação poderia ser estudada sistematicamente. Jakobson e seu colega Yury Tynyanov viram a história da literatura como sendo um sistema em si mesmo, no qual "predominavam", em um determinado ponto, algumas formas e gêneros, enquanto outras eram subordinadas. O desenvolvimento literário ocorria por meio de oscilações dentro desse sistema hierárquico, de modo que uma forma anteriormente predominante se tornava subordinada, e vice-versa. A dinâmica desse processo era a "desfamiliarização": se uma for-

ma literária havia se deteriorado e se tornara "imperceptível" – se, por exemplo, alguns de seus recursos haviam sido tomados por um subgênero como o jornalismo popular, tornando com isso menos clara a sua distinção em relação a esse subgênero –, uma forma antes subordinada surgiria para "desfamiliarizar" essa situação. A transformação histórica era uma questão de realinhamento gradual de elementos fixos dentro do sistema: nada jamais desaparecia, simplesmente mudava de forma, modificando as suas relações com outros elementos. A história de um sistema, comentam Jakobson e Tynyanov, é em si mesma um sistema: a diacronia pode ser estudada sincronicamente. A própria sociedade é constituída de todo um conjunto de sistemas (ou "séries", como os formalistas os chamavam), cada um deles movido por suas leis internas, e evoluía de maneira relativamente autônoma em relação aos demais. Havia, porém, "correlações" entre as várias séries: em qualquer momento as séries literárias dispunham de vários caminhos possíveis, ao longo dos quais se poderiam desenvolver, e o caminho realmente escolhido era resultado de correlações entre o próprio sistema literário e outras séries históricas. Essa sugestão não foi aceita por todos os estruturalistas posteriores: em sua abordagem claramente "sincrônica" do objeto de estudo, a transformação histórica tornava-se por vezes tão misteriosamente inexplicável quanto o símbolo romântico.

O estruturalismo rompeu com a crítica literária convencional de muitas maneiras, ao mesmo tempo em que continuou hipotecado a ela também de muitas outras maneiras. Sua preocupação com a linguagem foi, como já vimos, radical em suas implicações, ao mesmo tempo em que foi uma obsessão familiar aos acadêmicos. Seria a linguagem realmente tudo o que

existia? E o trabalho, a sexualidade, o poder político? Essas realidades poderiam estar inseparavelmente ligadas no discurso, mas certamente não eram redutíveis a ele. Que condições políticas determinavam esse extremo "destaque" da própria linguagem? Seria a interpretação estruturalista do texto literário como um sistema fechado realmente muito diferente do tratamento que a Nova Crítica lhe dava, como objeto isolado? O que havia acontecido com o conceito da literatura como *prática* social, como forma de *produção* não necessariamente esgotada pelo próprio produto? O estruturalismo podia dissecar esse produto, mas recusava-se a investigar as condições materiais de sua realização, já que isso poderia significar uma rendição ao mito de uma "origem". E não eram muitos os estruturalistas que se preocupavam com a forma pela qual o produto era consumido – com o que acontecia quando as pessoas liam obras literárias, qual o papel que essas obras desempenhavam nas relações sociais como um todo. Além disso, não seria a ênfase dada pelo estruturalismo à natureza *integrada* de um sistema de signos apenas uma outra versão da obra como uma "unidade orgânica"? Lévi-Strauss falou dos mitos como soluções imaginárias de contradições sociais reais; Yuri Lotman usou as imagens da cibernética para mostrar como o poema formava uma totalidade orgânica complexa; a escola de Praga desenvolveu uma interpretação "funcional" da obra, na qual todas as partes agiam inseparavelmente, para o bem do todo. A crítica tradicional por vezes reduzira a obra literária a pouco mais do que uma janela para a psique do autor; o estruturalismo parecia fazer dela uma janela para a mente universal. A "materialidade" do próprio texto, seus detalhados processos lingüísticos, corriam o risco de ser abolidos: a "superfície" de um

segmento textual pouco mais era do que o reflexo obediente de suas profundezas ocultas. O que Lênin chamou certa vez de "realidade das aparências" corria o risco de ser esquecido; todas as características "superficiais" da obra podiam ser reduzidas a uma "essência", a um único significado central que informava todos os aspectos da obra, e essa essência já não era a alma do autor, ou o Espírito Santo, mas a própria "estrutura profunda". O texto era, na realidade, apenas uma "cópia" dessa estrutura profunda, e a crítica estruturalista era uma cópia dessa cópia. Finalmente, se os críticos tradicionais compunham uma elite espiritual, os estruturalistas pareciam formar uma elite científica, equipada com um conhecimento esotérico muito distante do leitor "comum".

No momento mesmo em que o estruturalismo afastava o objeto real, afastava também o sujeito humano. De fato, esse duplo movimento define o projeto estruturalista. A obra não se refere a um objeto, nem é a expressão de um sujeito individual; ambos são eliminados, e o que resta, pendendo no ar entre eles, é um sistema de regras. Esse sistema possui existência autônoma, e não se inclinará às intenções individuais. Dizer que o estruturalismo tem um problema com o sujeito individual é dizer pouco: o sujeito foi efetivamente liquidado, reduzido à função de uma estrutura impessoal. Em outras palavras, o novo sujeito era realmente o *próprio sistema*, que parecia equipado de todos os atributos (autonomia, autocorreção, unidade etc.) do indivíduo tradicional. O estruturalismo é "anti-humanista", e isso não significa que seus partidários roubem os doces das crianças, mas que rejeitam o mito de que o significado começa e termina na "experiência" do indivíduo. Para a tradição humanista, o significado é algo que eu crio, ou que nós cria-

mos juntos; mas como poderemos criar significados a menos que as regras que os governam já existam? Por mais que recuemos no tempo, por mais que busquemos a origem do significado, encontraremos sempre uma estrutura já existente. Essa estrutura não podia *resultar* simplesmente da fala, pois como poderíamos começar a falar de maneira coerente, sem ela? Jamais poderemos descobrir o "primeiro signo" do qual tudo se originou, pois, como Saussure deixa claro, um signo pressupõe outro, do qual difere, e este pressupõe um terceiro. Se a linguagem "nasceu", como especula Lévi-Strauss, deve ter nascido "de um só golpe". O modelo de comunicação de Roman Jakobson, como o leitor se lembrará, começa com um emitente, que é a fonte da mensagem transmitida; mas de onde veio esse emitente? Para poder transmitir uma mensagem, era necessário que essa mensagem já estivesse revestida de e constituída pela linguagem. No início era o Verbo.

Ter essa visão da linguagem constitui um avanço em relação à sua interpretação simplesmente como a "expressão" de uma mente individual. Mas também cria dificuldades sérias, pois, embora a linguagem talvez não seja mais bem interpretada como uma expressão individual, sem dúvida ela envolve, de certa maneira, os sujeitos humanos e suas intenções, fato este que o modelo estruturalista não leva em devida conta. Voltemos por um momento à situação que esboçamos antes, em que peço ao leitor que feche a porta quando uma ventania varre o recinto. Ao mencionar este exemplo, afirmei que o significado de minhas palavras era independente de qualquer intenção particular que eu pudesse ter – que o significado era, por assim dizer, uma função da própria linguagem, e não de algum processo mental meu. Em uma situação prática, as palavras pa-

recem significar aquilo que significam, qualquer que seja a significação arbitrária que eu lhes possa querer atribuir. Mas... e se eu lhe pedisse que fechasse a porta depois de ter passado vinte minutos amarrando-o a uma cadeira? E se a porta já estivesse fechada, ou se não houvesse porta? Então certamente o leitor teria toda razão em me perguntar: "O que você quer dizer?" Não porque não compreenda o significado de minhas *palavras*, mas sim porque não compreende o *significado* de minhas palavras. De nada ajudará eu lhe dar um dicionário. Perguntar "O que você quer dizer", nessa situação, é na verdade indagar das intenções de um sujeito humano, e a menos que eu as compreenda, o pedido de fechar a porta não terá sentido.

Perguntar sobre as minhas intenções, porém, não significa necessariamente investigar minha mente e observar o processo mental que ali se desenvolve. Não é necessário ver as intenções, como faz E. D. Hirsch, como "atos mentais" essencialmente privados. Perguntar, nessa situação, "O que você quer dizer?" é na realidade perguntar pelos efeitos que minha linguagem está tentando provocar: é uma maneira de compreender a própria situação, e não uma tentativa de descobrir os impulsos fantasmagóricos dentro de meu cérebro. Compreender a minha intenção é entender minha fala e meu comportamento em relação a um contexto significativo. Quando compreendemos as "intenções" de uma manifestação de linguagem, nós a interpretamos como *orientada*, num certo sentido, como estruturada para provocar certos efeitos; e nada disso pode ser percebido sem as condições práticas nas quais a linguagem funciona. É ver a linguagem como uma prática, e não como um objeto; e naturalmente não há prática sem sujeitos humanos.

Essa maneira de ver a linguagem é, em seu conjunto, muito estranha ao estruturalismo, pelo menos em suas formas clás-

sicas. Saussure, como já dissemos, interessava-se não por aquilo que as pessoas realmente diziam, mas pela estrutura que lhes permitia dizê-lo: ele estudava antes a *langue* do que a *parole*, considerando a primeira um fato social objetivo e a segunda a manifestação aleatória do indivíduo, sobre a qual era impossível teorizar. Mas essa interpretação da linguagem já encerra uma certa maneira discutível de conceituar as relações entre os indivíduos e as sociedades. Ela vê o sistema como determinado e o indivíduo como livre; considera as pressões e determinantes sociais não tanto como forças atuantes em nossa fala concreta, mas como uma estrutura monolítica que de alguma forma paira sobre e contra nós. Ela supõe que a *parole*, a manifestação individual, realmente *é* individual, e não uma questão inevitavelmente social e "dialógica", que se envolve com outros falantes e ouvintes, num campo total de valores e objetivos sociais. Saussure priva a linguagem de sua socialidade no momento em que esta é mais importante: no momento da produção lingüística, do falar, escrever, ouvir e ler efetivos de indivíduos sociais concretos. As limitações do sistema de linguagem são, por conseguinte, fixas e prévias; são aspectos da *langue* e não forças que produzimos, modificamos e transformamos em nossa comunicação real. Também podemos notar que o modelo do indivíduo e da sociedade construído por Saussure, como muitos modelos burgueses, não dispõe de termos intermediários, não tem mediações entre falantes individuais solitários e o sistema lingüístico como um todo. O fato de que alguém possa ser não apenas "membro da sociedade" mas também mulher, caixeiro de loja, católico, mãe, imigrante e ativista do desarmamento, é simplesmente esquecido. O corolário lingüístico disso – o fato de ocuparmos muitas "lingua-

gens" diferentes simultaneamente, algumas delas talvez mutuamente conflitantes – também é ignorado.

O abandono do estruturalismo, para usarmos as palavras de um lingüista francês, Emile Benveniste, foi em parte uma passagem da "linguagem" para o "discurso"[7]. A linguagem é a fala ou a escrita vistas "objetivamente", como uma cadeia de signos sem um sujeito. O "discurso" significa a linguagem vista como uma *manifestação*, envolvendo sujeitos que falam e escrevem e, portanto, também e pelo menos potencialmente, leitores ou ouvintes. Isso não significa apenas um retorno à época pré-estruturalista, quando achávamos que a linguagem nos pertencia individualmente, como as nossas sobrancelhas; não significa um retorno ao modelo "contratual" clássico da linguagem, segundo o qual esta é apenas uma espécie de instrumento que indivíduos essencialmente isolados usam para trocar as suas experiências pré-lingüísticas. Essa interpretação constituía uma visão realmente "de mercado" da linguagem, estreitamente associada ao crescimento histórico do individualismo burguês: o significado me pertencia como minha mercadoria, e a linguagem era apenas uma série de símbolos que, como o dinheiro, me permitia trocar minha mercadoria-significado com outro indivíduo, que também era um proprietário privado de significados. Dentro dessa teoria empirista da linguagem, era difícil saber se o que era trocado constituía um artigo autêntico: se eu tinha um conceito, fixava-lhe um signo verbal e oferecia-os a alguma outra pessoa, que olhava o signo e procurava em seu próprio sistema de arquivo verbal o conceito correspondente, como eu poderia saber se ele estava asso-

▼

7. Ver seu *Problems in General Linguistics* (Miami, 1971).

ciando signos e conceitos do mesmo modo que eu? Talvez nós sempre estivéssemos nos compreendendo erroneamente. Laurence Sterne escreveu um romance, *Tristram Shandy*, explorando o potencial cósmico desse modelo empirista, pouco depois de ter-se transformado no modelo filosófico padrão de linguagem na Inglaterra. Era impossível aos críticos do estruturalismo voltar a essa triste condição, na qual os signos eram vistos em termos de conceitos e não se falava dos conceitos como maneiras particulares de tratar os signos. Tratava-se, apenas, de ser muito curiosa uma teoria do significado que gostava de eliminar o sujeito humano. O que havia de tacanho nas teorias anteriores era sua insistência dogmática em sempre considerar a intenção do falante ou do escritor como de grande importância para a interpretação. Ao contrariar esse dogmatismo, não havia necessidade de pretender que as intenções não existiam; era simplesmente necessário mostrar a arbitrariedade de se querer que elas sempre fossem a estrutura *dominante* do discurso.

Em 1962 Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss publicaram uma análise do poema "Les chats", de Charles Baudelaire, que se tornou um clássico da prática estruturalista[8]. Com extremada tenacidade, o ensaio extraiu uma série de equivalências e oposições dos níveis semântico, sintático e fonológico do poema, de equivalências e oposições que se estendiam até aos fonemas individuais. Mas como Michael Riffaterre observou, em uma famosa resposta a essa crítica, algumas das estruturas identificadas por Jakobson e Lévi-Strauss simplesmente teriam sido imperceptíveis até mesmo ao mais vigilante leitor[9]. Além

▼

8. Ver Michael Lane (org.), *Structuralism: A Reader* (Londres, 1970).
9. Ver Jacques Ehrmann, *Structuralism* (Nova York, 1970).

disso, a análise não levou em conta o *processo* de leitura: tomou o texto sincronicamente, como um objeto no espaço e não como um movimento no tempo. Um determinado significado em um poema nos levará, retrospectivamente, a revisar o que já havíamos aprendido; uma palavra, uma imagem repetida não significa a mesma coisa, em virtude do simples fato de ser uma repetição. Nenhum fato ocorre duas vezes, precisamente por já ter ocorrido uma vez. O ensaio sobre Baudelaire, diz Riffaterre, também esquece certas conotações cruciais de palavras que só poderíamos reconhecer passando do texto para os códigos cultural e social de que ele se vale. Tal passagem é, evidentemente, proibida pelos pressupostos estruturalistas dos autores. Bem ao jeito estruturalista, eles tratam o poema como "linguagem". Riffaterre, recorrendo ao processo de leitura e à situação cultural na qual a obra está mergulhada, aproximou-se de sua interpretação como um "discurso".

Um dos importantes críticos da lingüística saussuriana foi o filósofo e teórico literário russo Mikhail Bakhtin, que usando o nome de seu colega, V. N. Boloshinov, publicou em 1929 um estudo pioneiro intitulado *O marxismo e a filosofia da linguagem*. Bakhtin também havia sido em grande parte responsável pelo que é até hoje a mais coerente crítica do formalismo russo, *O método formal na erudição literária*, publicado sob os nomes de Bakhtin e P. N. Medvedev em 1928. Reagindo vigorosamente contra a lingüística "objetiva" de Saussure, mas criticando também as alternativas "subjetivistas", Bakhtin desviou a atenção do sistema abstrato da *langue* para as manifestações concretas de indivíduos em determinados contextos sociais. A linguagem devia ser vista como essencialmente "diabólica": só devia ser compreendida em termos de sua orientação

inevitável para outro indivíduo. O signo devia ser considerado menos como uma unidade fixa (como um sinal) do que como um componente ativo da fala, modificado e transformado em seu significado pelos variáveis tons sociais, avaliações e conotações que condensava em si mesmo, em condições sociais específicas. Como tais avaliações e conotações modificavam-se constantemente, já que a "comunidade lingüística" era na verdade uma sociedade *heterogênea* composta de muitos interesses conflitantes, o signo para Bakhtin era menos um elemento neutro de uma estrutura qualquer do que um foco de luta e contradição. Não se tratava simplesmente de perguntar "o que significava o signo", mas de investigar sua diversificada história, na medida em que grupos sociais, classes, indivíduos e discursos conflitantes tentavam apropriar-se dele e impregná-lo de seus próprios significados. Em suma, a linguagem era um campo de luta ideológica, não um sistema monolítico; os signos eram, na verdade, o próprio veículo material da ideologia, já que sem eles não poderiam existir valores ou idéias. Bakhtin respeitava o que se poderia chamar de "autonomia relativa" da linguagem, o fato de ela não poder ser reduzida a um simples reflexo dos interesses sociais; insistia, porém, em que não havia linguagem que não estivesse envolvida em relações sociais definidas e que essas relações sociais eram, por sua vez, parte de sistemas políticos, ideológicos e econômicos mais amplos. As palavras eram antes "multissignificativas" do que de sentido congelado: eram sempre as palavras de um sujeito humano específico a outro, e esse contexto prático dava forma ao seu significado fazendo-o variar. Além disso, como todos os signos eram materiais – tão materiais quanto os corpos ou os automóveis – e como não podia haver consciência humana sem

eles, a teoria da linguagem de Bakhtin lançava as bases de uma teoria materialista da própria consciência. A consciência humana *era* o intercâmbio ativo, material, semiótico, do sujeito com outros sujeitos, e não um reino interior fechado, divorciado dessas relações; a consciência, como a linguagem, era, simultaneamente, "interior" e "exterior" ao sujeito. A linguagem não devia ser vista como uma "expressão", "reflexo" ou sistema abstrato, mas sim como um meio material de produção, pelo qual o corpo material do signo era transformado por um processo de conflito social e de diálogo, desta forma adquirindo significado.

Houve, em nossa época, um trabalho significativo, realizado a partir dessa perspectiva radical e antiestruturalista[10]. Ele também guarda relações distantes com uma corrente da filosofia lingüística anglo-saxônica, que não se preocupa muito com conceitos tão estranhos como "ideologia". A teoria do ato da fala, como essa corrente é conhecida, começou com a obra do filósofo inglês J. L. Austin, especialmente em seu livro curiosamente intitulado *How to Do Things with Words*, de 1962. Austin observara que nem toda a nossa linguagem descreve a realidade: parte dela é "desempenhativa", visa a promover alguma forma de ação. Há atos "ilocucionais" que, em si mesmos, fazem alguma coisa: "Prometo ser bom", ou "Declaro-vos marido e mulher". Há também atos "persecutórios", que provocam um efeito pela sua própria elocução: posso conseguir convencer, persuadir, intimidar o leitor com as minhas palavras. No fim, vale a pena notar, Austin chegou a admitir que

▼

10. Ver Michel Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology* (Londres, 1981); Roger Fowler, *Literature as Social Discourse* (Londres, 1981); Gunter Kress e Robert Hodge, *Language as Ideology* (Londres, 1979); M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotic* (Londres, 1978).

toda linguagem é realmente desempenhativa: até mesmo as afirmações de fatos, ou a linguagem "de constatação", são atos de informação ou de afirmação, e comunicar informação é um ato tão "desempenhativo" quanto batizar um navio. Para que os atos "ilocucionais" sejam válidos, é preciso que haja certas convenções: eu devo ser a pessoa autorizada a fazer tais afirmações, devo ser sério em relação a elas, as circunstâncias devem ser adequadas, o procedimento deve ser correto e assim por diante. Não posso batizar um passarinho, ainda mais se não for sacerdote. (Adoto essas imagens batismais porque a análise que Austin faz das condições adequadas, dos procedimentos corretos e do resto, guarda uma estranha semelhança, não destituída de significação, com os debates teológicos sobre a validade dos sacramentos.) A relevância de tudo isso para a literatura torna-se clara ao compreendermos que as obras literárias podem ser vistas como atos de fala, ou como imitação deles. A literatura pode parecer que está descrevendo o mundo, e por vezes realmente o descreve, mas sua função real é desempenhativa: ela usa a linguagem dentro de certas convenções a fim de provocar certos efeitos em um leitor. Ela realiza alguma coisa *dentro do* leitor: é linguagem enquanto um tipo de prática material em si mesma, e discurso enquanto ação social. Ao examinarmos proposições "constatativas", afirmações de verdade ou falsidade, nossa tendência é a de suprimirmos-lhes a realidade e efetividade enquanto atos em si mesmos; a literatura nos recupera esse sentido do desempenho lingüístico da maneira mais dramática, pois se aquilo que afirma existir realmente existe ou não, não tem importância.

Há problemas com a teoria do ato da fala, tanto em si mesma quanto como modelo de literatura. Não é claro que essa

teoria possa evitar a introdução sub-reptícia do "sujeito pretendido" da fenomenologia, a fim de firmar-se, e suas preocupações com a linguagem parecem doentiamente jurídicas, uma questão de quem está autorizado a dizer o que, a quem e em que condições[11]. O objeto da análise de Austin é, como ele diz, "o ato total da fala, na situação total de fala"; mas Bakhtin mostra que há nessas situações e atos de fala alguma coisa mais do que suspeita a teoria do ato de fala. Também é perigoso tomar situações de "fala viva" como modelos para a literatura, porque os textos literários não são, é claro, atos de fala em sentido literal: Flaubert não está na realidade falando comigo. Eles serão, no máximo, "pseudo" atos de fala, ou atos de fala "virtuais" – "imitações" deles – e como tais são mais ou menos rejeitados pelo próprio Austin como "não sérios" e "deficientes". Richard Ohmann tomou essa característica dos textos literários – a de imitarem ou representarem atos de fala que nunca ocorreram – como uma maneira de definir a própria "literatura", embora na realidade isso não cubra tudo o que habitualmente se considera como pertencente ao âmbito da "literatura"[12]. Pensar nos discursos literários em termos de sujeitos humanos não significa, em primeiro lugar, pensar neles como sujeitos humanos *concretos*: o autor histórico, real, um determinado leitor histórico, e assim por diante. Pode ser importante saber isso, mas a obra literária na verdade não é um diálogo ou monólogo "vivo". É uma manifestação de linguagem que foi desligada de qualquer relação específica "viva", estando por isso sujeita a "reinscrições" e reinterpretações de muitos leitores di-

▼

11. Ver Jacques Derrida, "Limited Inc.", *Glyph* 2 (Baltimore e Londres, 1977).
12. Ver Richard Ohmann, "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric* 4 (1971).

ferentes. A própria obra não pode "prever" sua história futura de interpretações, não pode controlar e delimitar essas leituras, coisa que nós podemos fazer, ou tentar fazer, em uma conversa frente a frente. Sua "anonimidade" é parte de sua própria estrutura, não apenas um incidente infeliz que lhe ocorra. E nesse sentido, ser "autor" – a "origem" de nossos próprios significados, com "autoridade" sobre eles – é um mito.

Mesmo assim, podemos reconhecer que a obra literária constrói aquilo que já foi chamado de "posições do sujeito". Homero não previu que eu, particularmente, leria seus poemas, mas sua linguagem, devido às maneiras pelas quais é construída, inevitavelmente oferece certas "posições" para um leitor, certos pontos de observação a partir dos quais pode ser interpretada. Compreender um poema significa compreender que a sua linguagem está "orientada" para o leitor a partir de certas posições: quando o lemos, sentimos que tipo de efeitos essa linguagem tenta obter ("intenção"), que tipo de retórica considera adequado, que pressupostos governam o tipo de tática poética que emprega, que atitudes para com a realidade esses pressupostos significam. Nada disso tem necessariamente de ser idêntico às intenções, atitudes e suposições que o autor real, histórico, teve no momento em que escreveu, como é evidente se tentarmos ler *Songs of Innocence and Experience*, de William Blake, como "expressão" do próprio William Blake. Podemos não saber nada sobre o autor, ou a obra pode ter vários autores (quem foi o "autor" do Livro de Isaías, ou de *Casablanca*?), ou o fato de se ser um autor aceitável em determinada sociedade pode significar escrever dentro de uma certa "posição". Dryden não poderia escrever "verso livre" e continuar sendo poeta. Compreender esses efeitos, pressupostos,

táticas e orientações textuais é compreender a "intenção" da obra. E essas táticas e suposições podem não ser mutuamente coerentes: um texto pode oferecer várias "posições do sujeito" mutuamente conflitantes ou contraditórias, segundo as quais pode ser lido. Ao ler o poema "Tyger", de Blake, o processo de formar uma idéia sobre a origem da linguagem e sobre o que ela pretende, é inseparável do processo de criar uma "posição de sujeito" para nós mesmos, como leitores. Que tipo de leitor prevêem o tom, a tática retórica, as imagens, os pressupostos do poema? Como o poema espera ser visto por nós? Será que ele parece esperar que aceitemos suas proposições pelo que parecem ser, desta forma confirmando-nos assim como leitores na posição de reconhecer e assentir, ou nos convida a assumir uma posição crítica, dissociada daquilo que nos oferece? É ele, em outras palavras, irônico ou estático? É uma outra questão, ainda mais intrigante: estaria o texto tentando nos confundir ambiguamente entre as duas opções, provocando uma espécie de assentimento ao mesmo tempo em que busca solapar tal assentimento?

Ver dessa maneira a relação entre a linguagem e a subjetividade humana é concordar com os estruturalistas, evitando aquilo que pode ser chamado de falácia "humanista" – a noção ingênua de que um texto literário é apenas uma espécie de transcrição da voz viva de um homem ou de uma mulher reais, que nos falam. Essa interpretação da literatura tende sempre a julgar sua característica marcante – o fato de ser *escrita* – um tanto perturbadora: a impressão, a letra impressa, com toda a sua fria impessoalidade, interpõe-se canhestramente entre nós e o autor. Se pudéssemos falar com Cervantes diretamente! Tal atitude "desmaterializa" a literatura, luta para reduzir sua den-

sidade material como linguagem ao íntimo encontro espiritual de "pessoas" vivas. Ela acompanha a suspeita liberal humanista de tudo o que não pode ser imediatamente reduzido ao interpessoal, do feminismo à produção fabril. Ela acaba por não se preocupar em considerar o texto literário como um *texto.* Mas, se o estruturalismo evitou essa falácia humanista, só o fez para cair na armadilha oposta de mais ou menos abolir os sujeitos humanos. Para os estruturalistas, o "leitor ideal" de uma obra era alguém que tivesse à sua disposição todos os códigos que esgotassem a inteligibilidade dessa obra. O leitor era, assim, apenas uma espécie de espelho refletor da obra – alguém que a compreendia "tal como era". Um leitor ideal teria de estar perfeitamente equipado de todo o conhecimento técnico essencial para decifrar a obra, ser perfeito na aplicação desse conhecimento, e livre de quaisquer restrições prejudiciais. Se esse modelo for levado ao extremo, o leitor teria de estar livre de nacionalidade, classe, gênero, livre de características étnicas e de pressupostos culturais limitadores. Evidentemente não são muitos os leitores que atendem a todas essas exigências de maneira satisfatória, mas os estruturalistas admitiam que o leitor ideal não precisava necessariamente existir: o conceito foi apenas uma ficção heurística (ou exploratória) cômoda para determinar o que seria necessário para ler um determinado texto "adequadamente". O leitor, em outras palavras, era apenas uma função do próprio texto: fazer uma descrição exaustiva deste era realmente o mesmo que fazer uma exposição completa do tipo de leitor que seria necessário para compreendê-lo.

O leitor ideal, ou "superleitor", postulado pelo estruturalismo na verdade era um sujeito transcendental, absolvido de todos os determinantes sociais limitadores. Enquanto conceito,

ele devia muito à noção de "competência" do lingüista americano Noam Chomsky, pela qual se deve entender a capacidade inata que nos permite dominar as regras subjacentes da língua. Mas nem mesmo Lévi-Strauss era capaz de ler os textos como os leria o Todo-Poderoso. Na verdade, já se afirmou com alguma lógica que os compromissos iniciais de Lévi-Strauss com o estruturalismo tinham muita relação com as suas opiniões políticas sobre a reconstrução da França de pós-guerra, opiniões essas que não tinham nenhuma segurança divina[13]. O estruturalismo é, entre outras coisas, mais uma da série de malfadadas tentativas da teoria literária de substituir a religião por alguma coisa que tenha a mesma eficiência: nesse caso, a moderna religião da ciência. Mas a busca de uma leitura puramente objetiva das obras literárias suscita claramente problemas sérios. Parece impossível erradicar um certo elemento de interpretação, e portanto de subjetividade, até mesmo da análise mais rigorosamente objetiva. Por exemplo: Como os estruturalistas identificavam as várias "unidades significativas" do texto? Como decidiam que um signo específico, ou que uma série de signos, constituía essa unidade básica, sem recorrer aos pressupostos culturais que o estruturalismo, em suas formas mais rigorosas, desejava desconhecer? Para Bakhtin, toda linguagem, sendo uma questão de prática social, é inevitavelmente impregnada de avaliações. As palavras não só denotam objetos, mas implicam atitudes para com eles: o tom em que dizemos: "Passe o queijo" pode significar a maneira pela qual você me vê, vê a si mesmo, vê o queijo e a situação em que estamos. O estruturalismo admitia que a linguagem se movimenta nes-

▼

13. Ver Simon Clarke, *The Foundations of Structuralism* (Brighton, 1981), p. 46.

sa dimensão "conotativa", mas absteve-se de chegar às implicações finais disso. Sua tendência certamente foi a de negar as avaliações no sentido mais amplo de manifestar a opinião sobre ser ou não uma obra literária boa, ruim ou indiferente. E ele o fez porque isso não parecia científico, e porque ele se cansara do preciosismo beletrista. Em princípio, não havia razão pela qual não devêssemos passar a vida como estruturalistas, trabalhando com passagens de ônibus. A ciência não nos oferecia nenhuma chave para determinar o que era, ou deixava de ser, importante. Essa pudicícia da evasão dos juízos de valor, feito pelo estruturalismo, tal como a pudicícia da psicologia behaviorista, com sua preocupação tímida, eufemística e evasiva de qualquer linguagem que tivesse um ressaibo do humano, era mais do que apenas um aspecto de sua metodologia. Sugeria as proporções em que o estruturalismo se deixava levar pela teoria alienada da prática científica, fortemente predominante na sociedade capitalista mais recente.

O fato de o estruturalismo ter-se tornado, sob certos aspectos, cúmplice dos objetivos e procedimentos dessa sociedade, fica bastante evidenciado pela acolhida que ele teve na Inglaterra. A crítica literária inglesa convencional dividiu-se em dois campos em relação ao estruturalismo. De um lado estavam os que nele viam o fim da civilização tal como a conhecêramos. De outro, os críticos antigos, ou essencialmente convencionais, que tomaram, com maior ou menor dignidade, um bonde que, em Paris, pelo menos há algum tempo já estava desaparecendo no fim da estrada. O fato de o estruturalismo, enquanto movimento intelectual, estar efetivamente encerrado na Europa há alguns anos parecia não os deter: uma década, aproximadamente, é em geral o tempo necessário para que as idéias

atravessem o Canal da Mancha. Esses críticos trabalham, poderíamos dizer, como autoridades da imigração intelectual: sua tarefa é ficar no porto de Dover quando são desembocadas as novas idéias de Paris, inspecionar seus aspectos e peculiaridades que pareçam mais ou menos conciliáveis com as técnicas tradicionais da crítica, admitir cordialmente a sua entrada e impedir a entrada no país dos produtos que pareçam mais explosivos (marxismo, feminismo, freudismo) e que tenham chegado com elas. Tudo o que não pareça capaz de provocar aversão nos bairros da classe média recebe uma autorização de trabalho; as idéias menos cordatas são mandadas de volta no barco seguinte. Parte dessa crítica foi, na verdade, aguda, sutil e útil: representou um avanço significativo em relação ao que existia antes na Inglaterra, e evidencia, em seus melhores momentos, uma inquietação intelectual que não era muito evidente desde a época de *Scrutiny*. As leituras pessoais que ela fez de alguns textos foram, muitas vezes, notavelmente coerentes e rigorosas, e o estruturalismo francês foi devidamente combinado com um "senso lingüístico" mais inglês. A seleção extremada de sua abordagem do estruturalismo, nem sempre reconhecida, é a única que deve ser examinada.

O objetivo dessa importação judiciosa de conceitos estruturalistas é manter a crítica literária em funcionamento. Por algum tempo havia sido evidente que lhe faltavam idéias, faltavam-lhe "perspectivas amplas", constrangedoramente cegas tanto às teorias novas como às implicações de sua própria teoria. Assim como a Comunidade Econômica Européia pode ajudar a Grã-Bretanha a solucionar problemas econômicos, também o estruturalismo poderia ajudá-la a resolver seus problemas intelectuais. O estruturalismo funcionou como uma es-

pécie de esquema de ajuda para as nações intelectualmente subdesenvolvidas, fornecendo-lhes o equipamento pesado que poderia reanimar uma indústria doméstica fraca. Ele promete colocar toda a empresa literária acadêmica em bases mais sólidas, permitindo assim que ela supere a chamada "crise das ciências humanas". Ele oferece uma resposta nova à pergunta: O que estamos ensinando/estudando? A resposta mais antiga – Literatura – não é totalmente satisfatória, como já vimos: de um modo geral ela encerra muito subjetivismo. Mas se o que estamos lecionando e estudando não são tanto as "obras literárias", e sim o "sistema literário" – todo o sistema de códigos, gêneros e convenções pelos quais identificamos e interpretamos as obras literárias – então, a impressão será a de que desenterramos um objeto de investigação mais sólido. A crítica literária pode tornar-se uma espécie de *meta*crítica: seu papel principal não é fazer juízos interpretativos ou avaliativos, mas recuar para examinar a lógica dessas afirmações, analisar o que estamos fazendo, que códigos e modelos estamos aplicando, quando o fazemos. "Dedicar-se ao estudo da literatura", disse Jonathan Culler, "não é produzir mais uma interpretação do *Rei Lear*, mas aperfeiçoar nosso conhecimento das convenções e operações, de uma instituição, de um tipo de discurso."[14] O estruturalismo é uma maneira de remodelar a instituição literária, proporcionando-lhe uma razão de ser mais respeitável e impressionante do que o falatório sobre o poente.

A questão, porém, pode não ser compreender a instituição, mas modificá-la. Culler parece supor que uma investigação da maneira pela qual o discurso literário funciona constitui um

▼

14. *The Pursuit of Signs* (Londres, 1981), p. 5.

fim em si mesma, não exigindo qualquer outra justificativa. Entretanto, não há razão para supormos que as "convenções e operações" de uma instituição sejam menos passíveis de crítica do que o palavrório sobre o servilismo à própria instituição. O estruturalismo demonstrou não haver nada de inocente nos códigos; mas também não há nada de inocente em tomá-los como objeto de estudo. Qual a vantagem de fazer isso? A que interesses isso provavelmente servirá? Por acaso dará aos estudantes de literatura a impressão de que as convenções e as operações existentes são radicalmente questionáveis, ou indicará que elas constituem uma sabedoria técnica neutra que qualquer estudante de literatura precisa adquirir? O que se deve entender por leitor "competente"? Haverá apenas um tipo de competência, e por quais critérios, e de quem, deve a competência ser medida? Poderíamos imaginar uma interpretação espantosamente sugestiva de um poema, produzida por alguém a quem faltasse totalmente a "competência literária", tal como definida convencionalmente – alguém que produzisse essa leitura não seguindo os processos hermenêuticos tradicionais, mas rejeitando-os. Não é necessariamente "incompetente" a leitura que despreza um modo de operação crítica convencional: muitas leituras são, num outro sentido, incompetentes por seguirem tais convenções com demasiada fidelidade. É ainda menos fácil avaliar a "competência" quando examinamos a maneira pela qual as interpretações literárias encerram valores, crenças e suposições que não estão limitadas à esfera literária. Não adianta o crítico literário querer estar preparado para ser tolerante quanto às crenças, mas não quanto aos procedimentos técnicos: de fato, os dois estão estreitamente relacionados para que isso seja possível.

Alguns argumentos estruturalistas parecem supor que o crítico identifica os códigos "adequados" à decifração do texto e em seguida os aplica, de sorte que os códigos do texto e os códigos do leitor convergem gradativamente para um conhecimento unitário. Mas esta é uma concepção de que seja realmente a leitura demasiado simplista. Ao aplicarmos um código ao texto, podemos verificar que ele sofre revisão e transformação no processo de leitura; continuando a ler com esse mesmo código, descobrimos que ele produz agora um texto "diferente", que por sua vez modifica o código pelo qual o estamos lendo, e assim por diante. Esse processo dialético é, em princípio, infinito. Assim sendo, elimina qualquer suposição de que uma vez identificado o código adequado ao texto, a tarefa está concluída. Os textos literários são "produtores de códigos" e "transgressores de códigos", bem como "confirmadores de códigos": eles podem nos ensinar novas maneiras de ler, e não apenas reforçar as já existentes. O leitor "ideal" ou "competente" é uma concepção estática: ele tende a obscurecer a verdade de que todos os julgamentos de "competência" são cultural e ideologicamente relativos, e que toda leitura envolve a mobilização de pressupostos extraliterários para cuja mensuração a "competência" é um modelo absurdamente inadequado.

Mesmo em nível técnico, porém, o conceito de competência é limitado. O leitor competente é aquele que pode aplicar ao texto certas regras; mas quais são as regras para a aplicação de regras? A regra parece indicar-nos o caminho a seguir, como um dedo que aponta. Mas o nosso dedo apenas "aponta" no âmbito de uma certa interpretação daquilo que está sendo feito e que nos leva a examinar o objeto indicado, e não o braço que indica. Indicar não é uma atividade "óbvia", nem as regras trazem escritas na testa a sua aplicação: não seriam "regras", se

determinassem inexoravelmente a maneira pela qual temos de aplicá-las. A obediência às regras exige uma certa interpretação criativa, não sendo fácil, muitas vezes, dizer se estou aplicando uma regra da mesma maneira que o meu vizinho, ou mesmo se estamos aplicando a mesma regra. A maneira pela qual a regra é aplicada não constitui apenas uma questão técnica: ela se relaciona com as interpretações mais amplas da realidade com compromissos e predileções que não são, em si mesmos, redutíveis à conformidade com uma regra. A regra pode ser traçar paralelismos no poema, mas o que deve ser contado como paralelismo? Se o leitor discordar de mim sobre o que seja um paralelismo, não terá violado nenhuma regra: eu só posso solucionar o argumento recorrendo à autoridade da instituição literária, dizendo: "É *isso* que entendemos por paralelismo." Se o leitor pergunta por que devemos seguir essa regra, mais uma vez eu só posso apelar para a autoridade da instituição literária e dizer: "É isso o que fazemos." Ao que ele poderá retrucar: "Bem, então faça alguma outra coisa." Um apelo às regras que definem a competência não me permitirá responder a isso, como também não o permitirá o recurso ao texto: milhares de coisas podem ser feitas com um texto. O leitor não estará sendo "anarquista": anarquista, no sentido amplo e popular da palavra, não é alguém que desobedece às regras, mas alguém que insiste em desobedecer a elas, que tem por regra não respeitar as regras. O leitor estará simplesmente questionando o que a instituição literária faz, e embora eu possa responder a essa atitude de várias maneiras, certamente não o poderei fazer recorrendo à "competência", pois é precisamente isso que está em questão. O estruturalismo pode examinar e recorrer à prática existente; mas qual a sua resposta aos que dizem: "Faça alguma outra coisa"?

CAPÍTULO IV

O PÓS-ESTRUTURALISMO

Saussure, como o leitor há de se lembrar, argumenta que o significado na linguagem é apenas uma questão de diferença: "gato" é "gato" porque não é "mato" ou "fato". Mas até que ponto devemos levar esse processo de diferenciação? "Gato" também o é por não ser "pato" ou "galo"; e "galo" é o que é por não ser "calo" ou "fato". E onde vamos parar? Ao que parece, tal processo de diferenciação da linguagem pode ser desenvolvido interminavelmente: se assim for, porém, o que faremos com a noção de Saussure, segundo a qual a língua forma um sistema fechado, estável? Se todo signo é o que é por não ser todos os outros signos, todo signo seria constituído de um emaranhado potencialmente infinito de diferenças. A definição de um signo, portanto, seria uma coisa muito mais complexa do que se poderia pensar. A *langue* de Saussure sugere uma estrutura *delimitada* de significação: mas *onde* estabelecer o limite na linguagem?

Outra forma de expressar a opinião de Saussure sobre a natureza diferencial da significação é dizer que esta sempre é o re-

sultado de uma divisão, ou "articulação" de signos. O significante "bote" nos dá o conceito ou significado "bote" porque se distingue do significante "mote". Ou seja, o significado é produto da diferença entre dois significantes. Mas também é produto da diferença entre vários outros significantes: "pote", "lote", "bota", e assim por diante. Isso põe em questão a interpretação que Saussure faz do signo como uma unidade simétrica precisa entre um significante e um significado, já que o significado "bote" é realmente produto de uma complexa interação de significantes, aparentemente infinita. A significação é o subproduto de um jogo potencialmente interminável de significantes, e não um conceito firmemente ligado a um determinado significante. O significante não nos revela o significado diretamente, como um espelho reproduz uma imagem; na língua, não há uma série harmoniosa de correspondências diretas entre o nível dos significantes e o nível dos significados. Para complicar ainda mais as coisas, também não existe uma distinção fixa entre significantes e significados. Se quisermos saber a significação (ou significado) de um significante, poderemos procurá-la no dicionário; mas tudo o que encontraremos serão outros significantes, cujos significados, por sua vez, também poderão ser procurados, e assim por diante. O processo que discutimos não só é teoricamente infinito, como também constitui uma espécie de círculo vicioso: os significantes vão-se transformando em significados, e vice-versa, e não chegaremos nunca a um significado final que não seja, também ele, um significante. Se o estruturalismo separou o signo do referente, esse pensamento – freqüentemente mencionado como "pós-estruturalismo" – dá um passo além: separa o significante do significado.

Outra maneira de dizer o que se expôs acima é afirmar que a significação não está imediatamente *presente* em um signo. Como a significação de um signo depende daquilo que ele *não* é, tal significação está sempre, de alguma maneira, ausente dele. A significação, se assim quisermos, está dispersa ao longo de toda uma cadeia de significantes e não pode ser facilmente fixada; ela nunca está totalmente presente apenas em um signo, mas é antes uma espécie de constante oscilação de presença e ausência. Ler um texto significa antes acompanhar esse processo de oscilação do que contar as contas de um colar. Há também um outro aspecto no qual não podemos pegar com as mãos a significação; ele decorre do fato de ser a linguagem um processo temporal. Quando leio uma frase, sua significação sempre está como que suspensa, como algo ainda a ser materializado: um significante me conduz a outro, e este a um terceiro; significações anteriores são modificadas por outras, posteriores, e embora a frase possa chegar ao fim, o processo da língua em si não chega. Há sempre mais alguma significação a ser constatada. Não apreendemos o sentido de uma frase apenas amontoando mecanicamente uma palavra sobre outra: para que as palavras tenham uma significação relativamente coerente, cada uma delas deve, por assim dizer, encerrar alguma coisa das que vieram antes, e manter-se aberta para o que vem depois. Cada signo na cadeia de significação está, de alguma forma, marcado e influenciado por todos os outros, vindo a formar um emaranhado complexo que nunca se esgota; e nesse sentido, nenhum signo jamais é "puro" ou "de significação completa". Ao mesmo tempo em que isso acontece, podemos perceber em cada signo, ainda que apenas inconscientemente, traços das outras palavras que ele exclui a fim de ser

ele mesmo. "Gato" é o que é apenas porque excluiu "mato" e "galo", mas esses outros signos possíveis, por serem na realidade constitutivos de sua identidade, de alguma forma ainda perduram nele.

A significação, portanto, nunca é idêntica a si mesma. É resultado de um processo de divisão ou articulação, de signos que só são eles mesmos porque não são outros signos. Trata-se também de algo em suspenso, de um vir a ser. Um outro aspecto no qual a significação nunca é idêntica a si mesma é que os signos devem ser sempre reiteráveis ou reproduzíveis. Não chamaríamos de "signo" uma marca que apenas ocorreu uma vez. A possibilidade de reprodução é, portanto, parte da identidade do signo, mas também é aquilo que marca a sua identidade, porque sempre pode ser repetida em um contexto diferente, que modifica a sua significação. É difícil saber o que um signo significava "originalmente", qual era o seu contexto "original": nós simplesmente o encontramos em muitas situações diferentes; e embora ele deva manter uma certa coerência em todas essas situações a fim de ser identificado como signo, não sendo o seu contexto nunca *absolutamente* o mesmo, ele jamais é perfeitamente idêntico a si mesmo. "Gato" pode significar um animal peludo de quatro patas, um indivíduo esperto, uma peça de metal que prende coisas quebradas, um erro ou lapso, ladrão ou gatuno etc. Mesmo quando significa apenas um animal de quatro patas, essa significação não permanece exatamente a mesma de contexto a contexto: o significado será modificado pelas várias cadeias de significantes nas quais ele está inserido.

A implicação de tudo isso é que a linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lu-

gar de ser uma estrutura bem definida, claramente demarcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo. Se assim for, então essa estrutura representa um golpe sério contra certas teorias tradicionais da significação. Para elas, a função dos signos é refletir as experiências interiores ou objetos no mundo real, "tornar presentes" os pensamentos e sentimentos, ou descrever a realidade tal como ela é. Já vimos alguns dos problemas existentes nessa noção de "representação" quando analisamos anteriormente o estruturalismo; agora, porém, surgem outras dificuldades. Isso porque, na teoria que esboçamos acima, não há nada totalmente presente nos signos: seria ilusão pensar que poderia estar plenamente presente ao leitor aquilo que digo ou escrevo, porque o uso dos signos sempre implica alguma dispersão das minhas significações, implica sua divisão, e o fato de que jamais serão idênticas a si mesmas em todas as ocasiões. Não só as minhas significações, na verdade, mas também *eu*: como sou feito de linguagem, não sendo esta apenas um instrumento cômodo que uso, toda a noção de que sou estável, de que sou uma entidade unificada, também deve ser fictícia. Não só eu jamais poderia estar totalmente presente ao leitor, como também jamais poderia estar totalmente presente para mim mesmo. Ainda preciso usar os signos quando examino minha mente ou minha alma, e isso significa que jamais sentirei uma "comunhão plena" comigo mesmo. Isso não quer dizer que eu nunca venha a ter uma significação, intenção ou experiência pura e sem deformações, que em seguida seja deformada e refratada pelo veículo imperfeito da lingua-

gem: como a linguagem é o próprio ar que respiro, jamais poderei ter uma significação ou experiência pura e sem deformações.

Uma das maneiras de me convencer de que isso é possível é atentando para minha própria voz, quando falo, em lugar de escrever num papel os meus pensamentos. Isso porque no ato da fala eu pareço "coincidir" comigo mesmo de uma maneira muito diferente do que acontece quando escrevo. Minhas palavras faladas parecem imediatamente presentes à minha consciência, e minha voz se torna seu veículo íntimo, espontâneo. De outra parte, quando escrevo, minhas significações parecem escapar ao meu controle: entrego meus pensamentos ao veículo impessoal da letra impressa, e como um texto impresso tem uma existência durável, material, pode ser sempre circulado, reproduzido, citado de várias maneiras por mim nem previstas nem pretendidas. Escrever parece ser um ato que me rouba de meu ser: é um modo de comunicação alternativo, uma transcrição pálida e mecânica da fala e, portanto, sempre a uma certa distância de minha consciência. É por isso que a tradição filosófica ocidental, de Platão a Lévi-Strauss, sempre criticou a escrita como uma forma de expressão sem vida, alienada, e sempre elogiou a voz viva. Atrás desse preconceito está uma visão específica do "homem": o homem é capaz de criar espontaneamente e de expressar suas próprias significações, de estar em plena posse de si mesmo, e de dominar a linguagem como um veículo transparente do seu ser mais íntimo. O que essa teoria não percebe é que a "voz viva" é, na verdade, tão material quanto a palavra impressa; e já que os signos falados, da mesma maneira que os escritos, só funcionam por um processo de diferenciação e divisão, a fala pode ser considerada uma forma de escrita, tanto quanto se pode dizer que a escrita é uma fala alternativa.

Assim como a filosofia ocidental foi "fonocêntrica", centrada na "voz viva" e desconfiou profundamente da escrita, ela também foi, num sentido mais amplo, "logocêntrica", dedicada à crença em uma "palavra", presença, essência, verdade ou realidade derradeira, que agirá como a base de todo o nosso pensamento, linguagem e experiência. Ela tem ansiado pelo signo que dará significação a todos os outros – o "significante transcendental" – e pela significação básica, inquestionável, para a qual todos os nossos signos se possam voltar (o "significado transcendental"). Grande número de candidatos a esse papel – Deus, a idéia, o Espírito do Mundo, o Eu, substância, matéria, e assim por diante – surgiram de tempos em tempos. Como cada um desses conceitos espera *fundamentar* todo o nosso sistema de pensamento e linguagem, ele deve estar além desse sistema, sem ser contaminado pela influência das diferenças lingüísticas. Não pode estar implícito nas próprias linguagens que procura ordenar e fundamentar: deve ser, de alguma forma, anterior a esses discursos, deve ter existido antes deles. Deve ser uma significação mas, diferentemente das outras, não apenas o produto de um jogo de diferenças. Deve figurar como a significação das significações, o fulcro de todo um sistema de pensamento, o signo em torno do qual todos os outros giram e que todos os outros refletem, obedientemente.

O fato de ser qualquer significação transcendental desse tipo uma ficção – embora talvez uma ficção necessária – é conseqüência da teoria da linguagem que esboçamos. Não há conceito que não esteja enredado em um jogo aberto de significação, impregnado de vestígios e fragmentos de outras idéias. Ocorre apenas que certas significações são elevadas desse jogo de significantes, conduzidas por ideologias sociais, a uma posi-

ção privilegiada, ou transformadas em centros em torno dos quais outras significações são obrigadas a girar. Vide, em nossa própria sociedade, a Liberdade, a Família, a Democracia, a Independência, a Autoridade, a Ordem etc. Tais significações, por vezes, são consideradas a *origem* de todas as outras, a fonte das quais elas fluem. Mas isso, como já vimos, é uma forma curiosa de pensar, pois para que essa significação se tenha tornado possível, outros signos já deviam ter existido. É difícil pensar em uma origem, sem desejar ir além dela. Em outras ocasiões, tais significações poderão ser consideradas não como a origem, mas como a *meta*, para qual todas as outras significações marcham, ou deveriam marchar firmemente. A "teleologia", a reflexão sobre a vida, linguagem e história em termos de sua orientação para um *télos*, ou fim, é uma forma de ordenar e classificar as significações em uma hierarquia, criando uma ordenação social entre elos à luz de uma finalidade última. Mas qualquer teoria da história ou linguagem concebida como uma simples evolução linear não leva em devida conta a emaranhada complexidade dos signos, de que já falamos, o movimento de avanço e recuo, de presença e ausência, o aspecto frontal e lateral da linguagem em seus processos concretos. A esse emaranhado complexo, o pós-estruturalismo chama de "texto".

Jacques Derrida, o filósofo francês cujas opiniões venho reproduzindo nas últimas páginas, classifica de "metafísico" qualquer sistema de pensamento que dependa de uma base inatacável, de um princípio primeiro de fundamentos inquestionáveis, sobre o qual se pode construir toda uma hierarquia de significações. Não que ele simplesmente acredite que possamos nos livrar da necessidade de criar esses princípios pri-

meiros, pois desse impulso está profundamente impregnada a nossa história e ele não pode ser erradicado ou desconhecido. Derrida considera sua obra como inevitavelmente "contaminada" por esse pensamento metafísico, por mais que dele se procure livrar. Mas, se examinarmos de perto esses primeiros princípios, veremos que eles sempre podem ser "desconstruídos": pode-se mostrar que são antes produtos de um determinado sistema de significações, do que algo que os sustenta de fora para dentro. Tais princípios primeiros são comumente definidos pelo que excluem: são parte das "oposições binárias" de que tanto gosta o estruturalismo. Assim, para a sociedade dominada pelos homens, o homem é o princípio fundamental e a mulher é o oposto excluído desse sistema; e enquanto tal distinção for rigidamente mantida, todo o sistema pode funcionar com eficiência. A "desconstrução" é o nome dado à operação crítica através da qual tais oposições podem ser parcialmente enfraquecidas, ou através da qual se pode mostrar que se enfraquecem parcial e mutuamente no processo de significação textual. A mulher é o oposto, o "outro" do homem: ela é o não-homem, o homem a que falta algo, a quem é atribuído um valor sobretudo negativo em relação ao princípio primeiro masculino. Da mesma forma, porém, o homem é o que é apenas em virtude da negação desse outro, ou desse oposto, definindo-se a si próprio em contraposição a ele, sendo portanto toda a sua identidade atingida e ameaçada pelo mesmo gesto com que busca afirmar sua existência singular e autônoma. A mulher não é apenas um outro ser, no sentido de alguma coisa fora de seu alcance, mas um outro intimamente relacionado com ele, a imagem daquilo que ele não é e, portanto, uma lembrança essencial daquilo que ele é. Assim, o homem precisa

desse outro, mesmo que o despreze, e é obrigado a dar uma identidade positiva àquilo que considera como não-coisa, como nada. Não só o seu próprio ser depende parasitariamente da mulher, e do ato de excluí-la e subordiná-la, mas também uma razão pela qual tal exclusão é necessária está no fato de que a mulher pode, afinal de contas, não ser um outro assim tão diferente. Talvez ela represente um signo de alguma coisa no homem que ele precisa reprimir, expulsar para além de seu próprio ser, relegar a uma região seguramente estranha, fora de seus próprios limites definitivos. Talvez o que esteja de fora também esteja, de alguma forma, dentro, talvez o que seja estranho seja também íntimo – de sorte que o homem precise policiar com atenção a fronteira absoluta entre as duas esferas, porque ela pode ser sempre atravessada, sempre foi atravessada e é muito menos absoluta do que parece.

A desconstrução, portanto, compreendeu que as oposições binárias, com as quais o estruturalismo clássico gosta de trabalhar, representam uma maneira de ver típica das ideologias. Estas tendem a traçar fronteiras rígidas entre o que é aceitável e o que não é, entre o eu e o não-eu, a verdade e a falsidade, o sentido e o absurdo, a razão e a loucura, o central e o marginal, a superfície e a profundidade. Esse pensamento metafísico, como dissemos, não pode ser simplesmente evitado. Não podemos nos lançar, para além desse hábito binário de pensamento, a uma esfera ultrametafísica. Mas através de uma determinada maneira de operar sobre os textos – sejam "literários" ou "filosóficos" – podemos começar a revelar um pouco dessas oposições, a demonstrar como um termo de uma antítese está secretamente presente no outro. De modo geral, o estruturalismo contentou-se em separar em um texto as opo-

sições binárias (alto/baixo, claro/escuro, Natureza/Cultura, e assim por diante) e expor a lógica dessa análise. A desconstrução tenta mostrar como tais oposições, para se manterem como tais, por vezes traem-se a si mesmas, invertendo-se ou desaparecendo, ou precisam colocar à margem do texto certos detalhes insignificantes que podem voltar e perturbá-las. A leitura típica habitual de Derrida consiste em tomar um fragmento aparentemente periférico da obra – uma nota de rodapé, um termo ou imagem menor e repetido, uma alusão casual – e nele trabalhar tenazmente até o ponto em que ele ameace desmantelar as aposições que governam o texto como um todo. A tática de crítica desconstrutiva é, em outras palavras, demonstrar como os textos podem embaraçar seus próprios sistemas lógicos dominantes. E a desconstrução mostra isso tomando os pontos "sintomáticos", os *aporia* ou impasses de significado, nos quais o texto enfrenta problemas, perde a coesão, e se abre a contradições.

Não se trata apenas de uma observação empírica sobre certos tipos de escrita; trata-se de uma proposição universal sobre a própria natureza da escrita. Se a teoria da significação com que comecei este capítulo tem alguma validade, então há, na *própria escrita*, alguma coisa que finalmente pode escapar a todos os sistemas e lógicas. Há um oscilar constante, uma contínua difusão e derramamento de significados – o que Derrida chama de "disseminação" – que não pode ser facilmente contida nas categorias estruturais do texto, ou nas categorias de uma abordagem crítica convencional do texto. Escrever, como qualquer processo de linguagem, funciona pela diferenciação; mas a diferenciação é, em si mesma, um *conceito*, não alguma coisa que possa ser *pensada*. Um texto pode "mostrar-nos" alguma

coisa sobre a natureza da significação que ele não é capaz de formular como proposição. Toda a linguagem, para Derrida, encerra esse "excedente" em relação ao significado exato, está sempre ameaçando ultrapassar e escapar do sentido que tenta limitá-la. É no discurso "literário" que isto se torna mais evidente, embora ocorra também em todos os outros tipos de escrita: a desconstrução rejeita a oposição "literário/não-literário", assim como rejeita qualquer distinção absoluta. O advento do conceito de *escrita*, portanto, é um desafio à própria idéia da estrutura: pois uma estrutura presume sempre um centro, um princípio fixo, uma hierarquia de significados e uma base sólida, e são exatamente essas as noções que a incessante diferenciação e preterição questiona. Em outras palavras, passamos da era do estruturalismo ao reino do pós-estruturalismo, um estilo de pensamento que abarca as operações desconstrutivas de Derrida, da obra do historiador francês Michel Foucault, dos escritos do psicanalista francês Jacques Lacan e da filósofa e crítica feminista Julia Kristeva. Não examinei explicitamente a obra de Foucault neste livro, mas minha Conclusão não teria sido possível sem ela, já que sua influência é, ali, generalizada.

Uma maneira de acompanhar essa evolução é examinar rapidamente a obra do crítico francês Roland Barthes. Em suas primeiras obras, como *Mitologias* (1957), *Sur Racine* (1963), *Elementos de semiologia* (1964) e *Sistema da moda* (1967), Barthes é um estruturalista "avançado" que analisa, com brio natural, os sistemas de significação em voga: o *striptease*, a tragédia raciniana e o filé com fritas. Um importante ensaio de 1966, "Introduction à l'analyse structurale des récits", é feito ao estilo de Jakobson e Lévi-Strauss, decompondo a estrutura da nar-

rativa em unidades distintas, funções e "índices" (indicadores da psicologia de caráter, "atmosfera" etc.). Embora essas unidades se sigam umas às outras em seqüência na própria narrativa, a tarefa do crítico é incluí-las em uma estrutura atemporal de explicação. Mesmo nessa fase relativamente precoce, o estruturalismo de Barthes é temperado por outras teorias – elementos de fenomenologia em *Michelet par lui-même* (1954), de psicanálise em *Sur Racine* – e condicionado, acima de tudo, pelo seu estilo literário. A prosa de Barthes, *chic*, lúdica, cheia de neologismo, significa uma espécie de "excesso" ao escrever, em relação aos rigores da investigação estruturalista: é uma área de liberdade onde ele pode agir livremente, liberado em parte da tirania do significado. Sua obra *Sade, Fourier, Loyola* (1971) é uma fusão interessante do estruturalismo inicial e do jogo erótico posterior, que vê na escrita de Sade uma incessante e sistemática permuta de posições eróticas.

A linguagem é o tema de Barthes, do princípio ao fim, e em particular a interpretação saussuriana de que o signo é sempre uma questão de convenção histórica e cultural. O signo "saudável", para Barthes, é aquele que chama a atenção para a sua própria arbitrariedade – aquele que não tenta fazer-se passar por "natural", mas que, no momento mesmo de transmitir um significado, comunica também alguma coisa de sua própria condição relativa e artificial. Em sua obra inicial, o impulso que está por trás dessa convicção é político: o signo que se pretende natural, que se oferece como a única maneira concebível de ver o mundo, é por isso mesmo autoritário e ideológico. Uma das funções da ideologia é "naturalizar" a realidade social, fazer com que ela pareça tão inocente e imutável quanto a própria natureza. A ideologia procura transformar a cultura em Natu-

reza, e o signo "natural" é uma de suas armas. A continência à bandeira, ou a aceitação de que a democracia ocidental representa o verdadeiro significado da palavra "liberdade", tornam-se as mais óbvias e espontâneas reações do mundo. A ideologia, nesse sentido, é uma espécie de mitologia contemporânea, uma esfera que se purgou da ambigüidade e da possibilidade alternativa.

Na opinião de Barthes, há uma ideologia literária que corresponde a essa "atitude natural" e o seu nome é realismo. A literatura realista procura disfarçar a natureza socialmente relativa ou construída da linguagem: ela contribui para confirmar o preconceito de que existe uma forma de linguagem "ordinária", que por vezes é natural. Essa linguagem natural nos oferece a realidade "tal como ela é": não deforma – como fazem o Romantismo ou o Simbolismo – a realidade através de formas subjetivas, mas representa-nos o mundo como o próprio Deus o conhece. O signo não é considerado uma entidade mutável, determinada pelas regras de um certo sistema mutável de signos: é antes uma janela translúcida, que se abre ao objeto, ou à mente. É neutro e incolor em si mesmo: sua única função é representar alguma outra coisa, tornar-se o veículo do significado concebido de maneira totalmente independente dele, e deve interferir o mínimo possível naquilo a que serve de meio. Na ideologia do realismo ou da representação, as palavras são tidas como ligadas aos pensamentos ou objetos que veiculam de maneiras essencialmente certas e incontroversas: a palavra torna-se a única maneira adequada de ver tal objeto, ou de expressar tal pensamento.

Portanto, o signo realista ou representacional é, para Barthes, essencialmente doentio. Ele apaga sua própria condição

de signo para alimentar a ilusão de que estamos percebendo a realidade sem a sua intervenção. O signo como "reflexo", "expressão" ou "representação" nega o caráter *produtivo* da linguagem: elimina o fato de que só temos um "mundo" porque temos uma linguagem para significá-lo, e que aquilo que consideramos "real" está ligado às alteráveis estruturas de significação com as quais vivemos. O signo "duplo" de Barthes – o signo que ressalta a sua própria existência material ao mesmo tempo em que transmite um significado – é neto da linguagem "alienada" dos formalistas e dos estruturalistas tchecos, da palavra "poética" jakobsoniana, que exibe o seu próprio ser lingüístico palpável. Digo "neto", e não "filho", porque o rebento mais direto dos formalistas foram os artistas socialistas da República alemã de Weimar – entre os quais se destaca Bertolt Brecht – que empregaram esses "efeitos alienativos" com fins políticos. Em suas mãos, os recursos alienatórios de Sklovski e Jakobson tornam-se mais do que funções verbais: tornam-se instrumentos poéticos, cinemáticos e teatrais para a "desnaturalização" e "desfamiliarização" da sociedade política, mostrando como era profundamente questionável aquilo que todos tomavam como "óbvio". Esses artistas foram também os herdeiros dos futuristas bolcheviques e de outros vanguardistas russos, de Maiakovski, da "Frente de Esquerda na Arte" e dos revolucionários culturais do Soviet da década de 1920. Barthes possui um ensaio entusiástico sobre o teatro de Brecht em *Essais critiques* (1964) e foi um dos primeiros defensores daquele tipo de teatro na França.

O Barthes estruturalista da primeira fase ainda confia na possibilidade de uma "ciência" da literatura, embora esta, como ele comenta, só pudesse ser uma ciência das "formas", e não do

"conteúdo". Essa crítica científica pretendia, de certa maneira, conhecer seu objeto "como realmente é"; mas isso não contraria a hostilidade de Barthes para com o signo neutro? O crítico, afinal de contas, também precisa usar a linguagem para analisar o texto literário, e não há razão para acreditar que essa linguagem escapará às críticas que Barthes fez ao discurso representativo em geral. Qual a relação entre o discurso de crítica e o discurso do texto literário? Para o estruturalista, a crítica é uma forma de "metalinguagem" – uma linguagem sobre outra linguagem – que se eleva acima de seu objeto a um ponto do qual pode olhar para baixo e examiná-lo desinteressadamente. Mas, como Barthes reconhece em *Sistema da moda*, não pode haver uma metalinguagem derradeira: pode surgir sempre outro crítico e tomar como objeto de estudo uma crítica anterior, e assim por diante, num retrocesso interminável. Em seus *Essais critiques*, Barthes fala da crítica como algo que "cobre o texto tão completamente quanto possível com sua própria linguagem"; em *Crítica e verdade* (1966) o discurso crítico é considerado uma "segunda linguagem" que "flutua acima da linguagem primária da obra". O mesmo ensaio começa a caracterizar a linguagem literária em termos reconhecidamente pós-estruturalistas: é uma linguagem "sem fundo", que se assemelha a uma "ambigüidade pura" apoiada por um "significado vazio". Se assim for, então é duvidoso que os métodos do estruturalismo clássico possam analisá-la.

A "obra de rompimento" é o surpreendente estudo que Barthes fez do conto "Sarrasine", de Balzac, sob o título de *S/Z* (1970). A obra literária já não é tratada como um objeto estável ou como uma estrutura delimitada, e a linguagem do crítico rejeitou todas as pretensões da objetividade científica. Para

a crítica, os textos mais intrigantes não são os que podem ser *lidos*, mas os que são "redigíveis" (*scriptible*) – textos que estimulam o crítico a modulá-los, a transferi-los para discursos diferentes, a produzir seu jogo semi-arbitrário de significado a despeito da própria obra. O leitor ou crítico passa do papel de consumidor para o de produtor. Não é exatamente como se "qualquer coisa valesse" na interpretação, pois Barthes tem o cuidado de observar que não se pode fazer com que a obra signifique tudo; agora, porém, a literatura é menos um objeto com o qual a crítica deve se conformar do que um espaço livre no qual ela pode jogar. O texto "redigível", geralmente modernista, não tem significações determinadas, não tem significados fixos, mas é plural e difuso, uma galáxia ou um emaranhado inexaurível de significantes, uma trama inconsútil de códigos e fragmentos de códigos, através do qual o crítico pode abrir seu próprio caminho errante. Não há começos nem fins, não há seqüências que não possam ser invertidas, nenhuma hierarquia de "níveis" de texto para nos dizer o que é mais significativo ou menos significativo. Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou "influências", mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como "originalidade" literária, nada como a "primeira" obra literária: toda literatura é "intertextual". Dessa forma, um segmento de escrito específico não tem limites claramente definidos: ele se espalha constantemente pelas obras que se aglutinam à sua volta, gerando inúmeras perspectivas diferentes que se reduzem até o ponto de desaparecerem. A palavra não pode ser abafada, não pode

ser determinada pelo recurso ao autor, pois a "morte do autor" é um lema que a crítica moderna pode agora, confiantemente, proclamar[1]. A biografia do autor é, afinal de contas, apenas um outro texto, ao qual não é preciso atribuir nenhum privilégio especial: também esse texto pode ser desconstruído. É a linguagem que fala na literatura, em toda a sua complexa pluralidade "polissêmica", e não o autor. Se há algum lugar em que essa fervente multiplicidade do texto é momentaneamente focalizada, não é no autor, mas sim no *leitor*.

Quando os pós-estruturalistas falam da "escrita" ou da "textualidade", de modo geral, estão pensando nestes sentidos particulares da escrita e do texto. A passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo em parte é, como o próprio Barthes disse, uma passagem da "obra" para o "texto"[2]. Ela deixa de ver o poema ou o romance como uma entidade fechada, equipada de significações definidas que são tarefa do crítico descobrir, para um jogo irredutivelmente pluralístico, interminável, de significantes que jamais podem ser finalmente apreendidos em torno de um único centro, em uma essência ou significação únicas. Isso, obviamente, estabelece uma diferença radical na prática da própria crítica, como *S/Z* deixa claro. O método de Barthes, na obra citada, consiste em dividir a história de Balzac em um certo número de unidades menores, ou "lexias", e a elas aplicar cinco códigos: o "proiarético" (ou narrativo), o "hermenêutico", relativo aos enigmas não-revelados do conto, um código "cultural" que examina o estoque de conhecimento social

▼

1. Ver Roland Barthes, "The Death of the Author", em Stephen Heath (org.), *Image-Music-Text: Roland Barthes* (Londres, 1977). Esse volume também contém a "Introduction to the Structural Analysis of Narrative", de Barthes.
2. Ver "From Work in Text" em *Image-Music-Text: Roland Barthes.*

de que se vale o trabalho, um código "sêmico" que trata das conotações de pessoas, lugares e objetos, e um código "simbólico", mapeando as relações sexuais e psicanalíticas expostas no texto. Até agora, nada disso parece divergir muito da prática estruturalista padronizada. Mas a divisão do texto em unidades é mais ou menos arbitrária: os cinco códigos são simplesmente cinco, selecionados entre um número indefinido e possível; não estão classificados em nenhuma forma de hierarquia, mas são aplicados, por vezes três à mesma lexia, de maneira pluralista, e abstêm-se de, por fim, "totalizar" a obra em qualquer espécie de sentido coerente. Eles preferem demonstrar sua dispersão e fragmentação. Barthes argumenta que o texto é menos uma "estrutura" do que um processo aberto de "estruturação", sendo a crítica que faz essa estruturação. A novela de Balzac parece ser uma obra realista, dessa forma não obviamente passível da violência semiótica a que Barthes a submete: sua exposição crítica não "recria" seu objeto, mas o reescreve e reorganiza a ponto de impossibilitar qualquer reconhecimento convencional. O que se revela com isso, porém, é uma dimensão da obra que até então permanecera inobservada. *Sarrasine* é exposta como um "texto-limite" do realismo literário, uma obra na qual as suposições predominantes estão secretamente ameaçadas: a narrativa gira em torno de um ato frustrado de narração, da castração sexual, das fontes misteriosas da riqueza capitalista e de uma profunda confusão quanto aos papéis sexuais fixos. Em um *coup de grâce*, Barthes pode pretender que o próprio "conteúdo" da novela esteja relacionado com os seus métodos de análise: a história se relaciona com uma crise na representação literária, nas relações sexuais e na troca econômica. Em todos esses casos, a ideologia burguesa do signo como "representativo" começa a ser questionada; e nesse senti-

do, por uma certa violência e bravura interpretativa, a narrativa de Balzac pode ser lida como uma visão que vai além de seu momento histórico, em princípios do século XIX, até o período modernista do próprio Barthes.

Na verdade, é sobretudo o movimento literário do modernismo que fez nascer a crítica estruturalista e pós-estruturalista. Algumas das obras posteriores de Barthes e Derrida são, em si mesmas, textos literários modernistas, experimentais, enigmáticos e de uma rica ambigüidade. No pós-estruturalismo não há uma divisão clara entre "crítica" e "criação": ambos os modos estão compreendidos na "escrita" como tal. O estruturalismo começou a se verificar quando a linguagem se tornou uma preocupação obsessiva dos intelectuais; e isso, por sua vez, aconteceu porque em fins do século XIX e no século XX a linguagem na Europa ocidental estava, ao que se acreditava, nos estertores de uma crise profunda. Como se deveria escrever em uma sociedade industrial onde o discurso se havia degradado a um simples instrumento da ciência, comércio, publicidade e burocracia? Afinal para que público se deveria escrever, dada a saturação do público leitor com a cultura de "massa", faminta de lucro, anódina? Poderia uma obra literária ser ao mesmo tempo um artefato e uma mercadoria no mercado aberto? Poderíamos ainda partilhar da confiante onda racionalista ou empirista da classe média de meados do século XIX, segundo a qual a linguagem realmente tinha suas raízes no mundo? Como era possível escrever sem a existência de uma estrutura de fé coletiva partilhada com o nosso público e como, na agitação ideológica do século XX, seria possível reinventar essa estrutura comum?

Foram perguntas como essas, de raízes nas condições históricas reais da escrita moderna, que "deram destaque" ao proble-

ma da linguagem de maneira tão dramática. A preocupação formalista, futurista e estruturalista com a alienação e a renovação da palavra, com o restabelecimento, para uma linguagem alienada, da riqueza que lhe havia sido roubada, era, em todas as suas diferentes formas, uma resposta a esse mesmo dilema histórico. Mas também era possível colocar a própria linguagem como uma alternativa para os problemas sociais que nos pressionavam – renunciar, sombria ou triunfalmente, à idéia tradicional de que escrevíamos *sobre* alguma coisa, *para* alguém, e fazer da própria linguagem o objeto desejado. Em seu magistral ensaio da fase inicial, *O grau zero da escrita* (1953), Barthes mapeia algo do desenvolvimento histórico no qual a escrita, para os poetas simbolistas franceses do século XIX, se torna um ato "intransitivo": escrever não para uma finalidade específica, sobre um tópico específico, como na era da literatura "clássica", mas escrever como um fim e uma paixão em si mesmos. Se os objetos e acontecimentos do mundo real são sentidos como inanimados e alienados, se a história parece ter perdido a direção e se tornado caótica, é sempre possível "isolar" tudo isso, "suspender o referente" e tomar as palavras como nosso objeto, em lugar dele. A escrita gira sobre si mesma em um profundo ato de narcisismo, mas sempre perturbada e obscurecida pela culpa social de sua própria inutilidade. Inevitavelmente cúmplice daqueles que a reduziram a uma mercadoria indesejada, ainda assim ela luta para se libertar da contaminação da significação social, seja pressionando pela pureza do silêncio, como ocorre com os simbolistas, seja procurando uma neutralidade austera, um "grau zero da escrita", que poderia ter esperanças de parecer inocente, mas que de fato, como Hemingway é exemplo, é um estilo literário como qualquer outro.

Não há dúvida de que a "culpa" de que fala Barthes é a culpa da instituição da própria Literatura – uma instituição que, como ele observa, testemunha a divisão das línguas e a divisão das classes. Escrever de uma maneira "literária", na sociedade moderna, é compactuar inevitavelmente com essa divisão.

O estruturalismo é mais bem interpretado como um sintoma e uma reação à crise social e lingüística que delineamos. Ele passa da história para a linguagem – uma ação irônica, já que Barthes vê poucos movimentos que pudessem ser historicamente mais significativos. Mas, ao manter a história e o referente a distância, ele também busca restabelecer um senso da "inaturalidade" dos signos, pelo qual vivem os homens e as mulheres, e com isso abrir uma consciência radical de sua mutabilidade histórica. Nesse sentido, ele pode reunir-se novamente à própria história que começou por abandonar. Se ele o faz ou não, isto depende de ter sido o referente suspenso provisória ou definitivamente. Com o advento do pós-estruturalismo, o que parecia reacionário no estruturalismo não foi essa rejeição da história, mas nada menos do que o próprio conceito da estrutura em si. Para o Barthes de *O prazer do texto* (1973), toda teoria, ideologia, significação determinada, dedicação social tornaram-se, ao que parece, de um terrorismo inerente, e a "escrita" é a resposta a todas elas. A escrita, ou a leitura-escrita, é o último encrave não colonizado no qual o intelectual pode agir, saboreando a suntuosidade do significante, em total indiferença pelo que possa estar acontecendo no Palácio do Eliseu ou nas fábricas Renault. Na escrita, a tirania da significação estrutural podia ser rompida momentaneamente e deslocada pelo livre jogo da linguagem; e o sujeito da escrita/leitura podia ser libertado da camisa-de-força da identidade única,

transformado em um eu extaticamente diluído. O texto, como anuncia Barthes, "é... a pessoa desinibida que mostra o traseiro ao Pai Político". Estamos muito longe de Matthew Arnold.

A referência ao Pai Político não é fortuita. *O prazer do texto* foi publicado cinco anos depois da convulsão social que abalou as raízes dos pais políticos da França. Em 1968, o movimento estudantil havia varrido a Europa, golpeando o autoritarismo das instituições educacionais; na França, chegou a ameaçar por um instante o próprio Estado capitalista. Por um dramático instante, o Estado vacilou à beira da ruína: sua polícia e seu exército lutaram nas ruas contra estudantes que tentavam forjar a solidariedade com a classe operária. Incapaz de produzir uma liderança política coerente, mergulhado em uma confusão entre socialismo, anarquismo e um infantil desnudamento do traseiro, o movimento estudantil foi contido e dispersado: traído pelos seus indolentes líderes stalinistas, o movimento de classe operária foi incapaz de assumir o poder. Charles de Gaulle voltou de um exílio apressado e o Estado francês reagrupou suas forças em nome do patriotismo, da lei e da ordem.

O pós-estruturalismo foi produto dessa fusão de euforia e decepção, libertação e dissipação, carnaval e catástrofe, que se verificou no ano de 1968. Incapaz de romper as estruturas do poder estatal, o pós-estruturalismo viu ser possível, em lugar disso, subverter as estruturas da linguagem. Pelo menos ninguém nos golpeará na cabeça por fazermos isso. O movimento estudantil foi varrido das ruas e levado à ilegalidade, ao discurso. Seus inimigos, como o Barthes do período final, transformaram-se em sistemas de crenças coerentes, de qualquer tipo – particularmente, em todas as formas de teoria e organização

políticas que buscavam analisar e agir sobre as estruturas da sociedade como um todo. É precisamente essa política que parece ter falhado: o sistema mostrou-se forte demais para eles, e a crítica "total" que dele fez um marxismo pesadamente stalinizado foi exposta como parte do problema, e não como a solução. Todo esse pensamento absolutamente sistemático passou a ser visto sob suspeita de terrorismo: o próprio significado conceitual, em oposição ao gesto libidinal e à espontaneidade anarquista, foi temido como repressivo. A leitura, para o Barthes da fase final, não é cognição, mas jogo erótico. As únicas formas de ação política que se tornam aceitáveis são do tipo local, difuso, estratégico: o trabalho com os presos e outros grupos sociais marginalizados, projetos específicos de cultura e educação. O movimento feminino, hostil às formas clássicas de organização de esquerda, desenvolveu alternativas libertárias, "descentralizadas", e em certos meios rejeitou a teoria sistemática como sendo masculina. Para muitos pós-estruturalistas, o pior erro era acreditar que esses projetos locais, e os engajamentos específicos, pudessem ser agrupados dentro de um entendimento geral do funcionamento do capitalismo monopolista, que só podia ser tão opressivamente "totalitário" quanto o próprio sistema a que se opunha. O poder estava em toda parte, uma força fluida, volátil, que se infiltrava em todos os poros da sociedade, mas não tinha mais centro do que o texto literário. O "sistema como um todo" não podia ser combatido, porque não havia na realidade nenhum "sistema como um todo". Podia-se, assim, intervir na vida social e política em qualquer ponto que se quisesse, tal como Barthes podia dividir *S/Z* em um jogo arbitrário de códigos. Não se tratava de algo totalmente claro como *saber* que não havia nenhum sistema como um

todo, se os conceitos gerais eram tabu; nem era claro que esse ponto de vista era tão viável em outras partes do mundo quanto em Paris. No chamado Terceiro Mundo, os homens procuravam libertar seus países do domínio político e econômico da Europa e dos Estados Unidos sob a orientação de alguma percepção geral da lógica do imperialismo. O mesmo se procurava fazer no Vietnã, na época dos movimentos estudantis europeus, e, apesar de suas "teorias gerais", isto evidenciaria alguns anos mais tarde um êxito maior do que o do movimento estudantil parisiense. Na Europa, porém, tais teorias se tornavam rapidamente *passé.* Tal como as formas mais antigas de política "totalitária" haviam dogmaticamente proclamado que as preocupações mais locais eram de relevância apenas passageira, também a nova política dos fragmentos se inclinava a dogmatizar que qualquer engajamento mais global era uma perigosa ilusão.

Essa posição, tal como argumentei, nasceu de uma derrota e uma desilusão política específica. A "estrutura total" que identifiquei como o inimigo era historicamente específica: o Estado armado e repressivo da fase moderna do capitalismo monopolista, e a política stalinista que pretendia enfrentá-lo mas que, no fundo, era cúmplice de seu domínio. Muito antes do aparecimento do pós-estruturalismo, gerações de socialistas vinham combatendo esses dois monolitos. Entretanto, elas haviam se esquecido da possibilidade de que os *frissons* eróticos da leitura, ou mesmo o trabalho confinado àqueles que são rotulados de criminalmente insanos, fossem uma solução adequada; e o mesmo ocorreu com os guerrilheiros da Guatemala.

Em uma de suas manifestações, o pós-estruturalismo tornou-se uma maneira conveniente de fugir totalmente dessas questões políticas. A obra de Derrida e outros lançou graves

dúvidas sobre as noções clássicas de verdade, realidade, significado e conhecimento, todas denunciadas como baseadas em uma teoria ingenuamente representativa da linguagem. Se o significado era um produto passageiro das palavras ou dos significantes, sempre oscilante e instável, em parte presente e em parte ausente, como poderia haver qualquer verdade ou significação determinada? Se a realidade era antes construída do que refletida pelo nosso discurso, como poderíamos chegar a conhecer a própria realidade, em lugar de conhecer apenas nosso próprio discurso? Seria tudo apenas uma conversa sobre a nossa conversa? Haveria sentido em pretender que uma interpretação da realidade, da história ou do texto literário era "melhor" do que outra? A hermenêutica se havia dedicado a compreender simpaticamente o significado do passado; mas haveria realmente qualquer passado a ser conhecido, além de uma simples função de nosso atual discurso?

Se tudo isso era, ou não era, aquilo que os fundadores do pós-estruturalismo realmente sustentavam, tal descrição tornou-se rapidamente um estilo em voga nos círculos acadêmicos da Esquerda. Empregar palavras como "verdade", "certeza" e "real" significava, em certos círculos, ser imediatamente denunciado como metafísico. Se alguém levantasse objeções ao dogma de que jamais poderemos conhecer alguma coisa, isto significava que ele se apegava nostalgicamente às noções de verdade absoluta, e a uma convicção megalomaníaca de que, juntamente com alguns dos cientistas naturais mais inteligentes, a realidade podia ser vista "tal como era". O fato de que hoje em dia encontramos pouquíssimos adeptos dessas doutrinas, sobretudo entre os filósofos da ciência, não parecia desencorajar os céticos. O modelo da ciência freqüentemente criticado

pelo pós-estruturalismo é, via de regra, positivista – alguma versão da pretensão racionalista do século XIX a um conhecimento transcendental "dos fatos", isento de juízos de valor. Esse modelo é, na realidade, um falso alvo. Não esgota o termo "ciência" e nada há a ganhar com essa caricatura da auto-reflexão científica. Dizer que não há razões absolutas para o uso de palavras como verdade, certeza, realidade e assim por diante não significa dizer que lhes falte significado, ou que elas não sejam eficientes. Quem jamais pensou que essas razões absolutas existiam, e como seriam elas se existissem?

Uma vantagem do dogma de que somos prisioneiros de nosso próprio discurso, incapazes de apresentar razoavelmente certas pretensões de verdade porque tais pretensões são meramente relativas à nossa própria linguagem, é que nos permite transitar pelas convicções de todas as outras pessoas sem nos onerarmos com a incomodidade de precisarmos adotar alguma convicção. Trata-se, na realidade, de uma posição invulnerável, e o fato de que também seja totalmente vazia é apenas o preço que se tem de pagar por isso. A opinião de que o aspecto mais significativo de qualquer manifestação de linguagem é não saber do que está se falando demonstra uma resignação cansada ante a impossibilidade da verdade, que tem relação com a desilusão histórica posterior a 1968. Entretanto, ela também nos livra de precisarmos assumir uma posição em questões importantes, pois aquilo que dissermos sobre essas coisas não será mais do que produto passageiro do significante e, portanto, não deve ser tomado, em nenhum sentido, como "verdadeiro" ou "sério". Uma outra vantagem dessa posição é a de ela ser impiedosamente radical a respeito das opiniões de todas as outras pessoas; é a de ser capaz de desmascarar as mais solenes declarações como simples jogos desordenados de

signos, embora seja totalmente conservadora sob todos os outros aspectos. Já que ela não nos compromete a afirmar nada, é tão daninha quanto uma carga de tiros de festim.

A desconstrução, no mundo anglo-americano, tendeu, de um modo geral, a seguir esse caminho. Da chamada Escola de Yale da desconstrução – Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman e sob certos aspectos Harold Bloom –, a crítica de De Man, em particular, procurou demonstrar que a linguagem literária enfraquece constantemente o seu próprio significado. Na verdade, De Man descobriu nesta operação nada menos do que uma nova maneira de definir a "essência" da própria literatura. Toda linguagem, como ele acertadamente percebe, é inevitavelmente metafórica, operando por tropos e figuras; é um engano acreditar que qualquer linguagem *é literalmente* literal. A filosofia, o direito, a teoria política funcionam por metáfora tal como os poemas, e portanto são tão ficcionais quanto os poemas. Como as metáforas são essencialmente "desembasadas", simples substituições de uma série de signos por outra, a linguagem tende a trair a sua própria natureza fictícia e arbitrária, exatamente naqueles pontos em que se propõe a ser mais intensamente persuasiva. A "literatura" é a área em que essa ambigüidade é mais evidente – na qual o leitor se vê suspenso entre um significado "literal" e outro, figurativo, incapaz de escolher entre os dois e, portanto, lançado a um abismo lingüístico sem fundo por um texto que se tornou "ilegível". Entretanto, as obras literárias são, num certo sentido, menos enganosas do que outras formas de discurso, porque implicitamente reconhecem sua própria condição retórica – o fato de que aquilo que dizem é diferente daquilo que fazem, de que todas as suas pretensões ao conhecimento funcionam através de estru-

turas figurativas que as tornam ambíguas e indeterminadas. Poderíamos dizer que elas têm uma natureza irônica. Outras formas de escrita são tão figurativas e ambíguas quanto ela, mas procuram passar por verdade inquestionável. Para De Man, e seu colega Hillis Miller, a literatura não precisa ser desconstruída pelo crítico: é possível mostrar que ela se desconstrói a si mesma, e além disso, que ela de fato "versa sobre" essa mesma operação.

As ambigüidades textuais dos críticos de Yale diferem das ambivalências poéticas da Nova Crítica. Ler não significa fundir dois significados diferentes, embora determinados, como pensavam os Novos Críticos: é uma questão de ser apanhado por dois significados que não podem ser conciliados nem rejeitados. A crítica literária torna-se, assim, algo irônico e constrangido, uma aventura incerta no vazio interior do texto que deixa claro o que há de ilusório no significado, a impossibilidade da verdade e os disfarces enganosos de todo discurso. Num outro sentido, porém, essa desconstrução anglo-americana não passa de um retorno do velho formalismo da Nova Crítica. Na verdade, esse formalismo retorna de maneira mais intensa, pois, enquanto para a Nova Crítica o poema discursava, de alguma maneira indireta, sobre a realidade extrapoética, a literatura para os desconstrucionistas testemunha a impossibilidade de que a linguagem venha a fazer algo mais do que falar sobre o seu próprio fracasso, como os bêbedos tediosos. A literatura é a ruína de toda referência, o cemitério da comunicação[3]. A Nova

▼

3. Algo dessa preocupação com a premência e a "impossibilidade" simultâneas da significação na Literatura marca a obra do crítico francês Maurice Blanchot, embora ele não deva ser considerado pós-estruturalista. Ver a seleção de seus ensaios organizada por Gabriel Josipovici, *The Siren's Song* (Brighton, 1982).

Crítica via o texto literário como uma abençoada suspensão da crença doutrinária em um mundo cada vez mais ideológico; para a desconstrução, a realidade social é menos opressivamente determinada do que as teias, até agora mais difusas, da falta de decisão, que se estendem até o horizonte. A literatura não se satisfaz, como na Nova Crítica, em oferecer uma alternativa fechada à história material: ela alcança agora aquela história e a coloniza, reescrevendo-a à sua própria imagem, vendo a fome, as revoluções, os jogos de futebol e bolo de xerez como sendo um "texto", cuja impossibilidade de decisão é ainda maior. Como os homens prudentes não se inclinam a agir em situações cuja significação não é razoavelmente clara, esse ponto de vista não deixa de ter suas implicações para o estilo de vida social e política. Não obstante, como a literatura é o paradigma privilegiado de toda essa indeterminação, a retirada do Novo Crítico para o texto literário pode ser reproduzida ao mesmo tempo em que a crítica estende uma mão vingativa para o mundo e o deixa vazio de significado. Enquanto para as teorias literárias anteriores a *experiência* era elusiva, evanescente, ricamente ambígua, todos esses atributos pertencem agora à linguagem. Os termos foram modificados; grande parte da visão do mundo permaneceu notavelmente inalterada.

Mas, ao contrário do que considerava Bakhtin, não se trata da linguagem como "discurso"; a obra de Jacques Derrida é notavelmente indiferente a essas preocupações. É em grande parte devido a isso que surge a obsessão doutrinária pela "falta de decisão". O significado pode, em última análise, não ter sido decidido, se nossa visão da linguagem for contemplativa, como uma cadeia de significantes numa página. Ela passa a ser "decisível", e palavras como "verdade", "realidade", "conhecimento" e "certeza" reconquistam sua força, quando pensamos na lin-

guagem como algo que *fazemos*, como algo inseparavelmente interligado às nossas formas práticas de vida. Não que a linguagem se torne – o que é óbvio – fixa e luminosa: pelo contrário, ela se torna ainda mais plena e conflitiva do que a maioria dos textos literários "desconstruídos". Trata-se de podermos ver, de uma maneira mais prática do que acadêmica, o que *conta* como decisivo, determinante, persuasivo, certeza, verdade, falsidade e todo o resto – e de vermos, além disso, aquilo que, além da própria linguagem, está *envolvido* nessas definições. A desconstrução anglo-americana em grande parte desconhece essa esfera real de luta e continua a produzir seus textos críticos fechados. Esses textos são fechados precisamente porque são vazios: pouco há a fazer com eles, além de admirar a insistência com que todas as partículas positivas do significado textual foram dissolvidas. Tal dissolução é um imperativo no jogo acadêmico da desconstrução: se pudermos ter certeza de que nossa exposição crítica acerca da exposição crítica que outra pessoa fez de um texto deixou o menor resquício de significado "positivo", um terceiro surgirá para desconstruir nossa exposição. Essa desconstrução é um jogo de poder, uma imagem refletida da competição acadêmica ortodoxa. Ocorre apenas que agora, numa versão religiosa de uma velha ideologia, a vitória é alcançada pela *kenosis*, ou auto-esvaziamento: o vencedor é aquele que conseguiu livrar-se de todas as suas cartas e está sentado de mãos vazias.

Se a desconstrução anglo-americana parecia indicar a fase mais recente de um ceticismo liberal, familiar nas histórias modernas de ambas as sociedades, a história na Europa é um pouco mais complexa. Quando a década de 1960 foi substituída pela década de 1970, quando as memórias carnavalescas de

1968 desapareceram e o capitalismo mundial tropeçou na crise econômica, alguns pós-estruturalistas franceses, originalmente ligados à revista literária de vanguarda *Tel Quel*, passaram de um maoísmo militante para um anticomunismo estridente. O pós-estruturalismo na França da década de 1970 foi capaz de, sem dores de consciência, elogiar os mulás iranianos, louvar os Estados Unidos como o oásis que resta de liberdade e pluralismo num mundo arregimentado, e recomendar várias formas de misticismo como a solução para os males humanos. Se Saussure pudesse ter previsto as conseqüências daquilo que iniciou, talvez ele se restringisse apenas ao caso genitivo em sânscrito.

Como todas as histórias, porém, a narrativa do pós-estruturalismo tem um outro lado. Se os desconstrucionistas americanos consideravam que a sua empresa textual era fiel ao espírito de Jacques Derrida, este não pensava assim. Certos usos americanos da desconstrução, como ele observou, servem para assegurar um "fechamento institucional" que atende aos interesses políticos e econômicos dominantes da sociedade americana[4]. Derrida está claramente interessado em ir além de desenvolver novas técnicas de leitura: a desconstrução é para ele uma prática *política*; é, em última análise, uma tentativa de desmontar a lógica pela qual um sistema particular de pensamento e, por trás disso, todo um sistema de estruturas políticas e instituições sociais mantêm sua força. Ele não tenta negar, o que seria absurdo, a existência de verdades, significações, identidades, intenções, continuidades históricas, determinadas de

▼

4. Phillipps Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (orgs.), *Les fins de l'homme* (Paris, 1981), pp. 526-9.

maneira relativa: interessa-se, antes, em considerar tais coisas como os efeitos de uma história mais ampla e mais profunda da linguagem, do inconsciente, das instituições e práticas sociais. Não se pode negar que sua obra tenha sido grosseiramente pouco histórica, politicamente evasiva e na prática indiferente à linguagem como "discurso": não se pode estabelecer nenhuma oposição binária clara entre um Derrida "autêntico" e os excessos de seus acólitos. Mas a opinião generalizada de que a desconstrução nega a existência de qualquer coisa exceto o discurso, ou afirma um reino de diferenciação pura, no qual toda significação e identidade se dissolve, é uma paródia de sua obra e da obra extremamente produtiva que a ela se seguiu.

Também não se pode rejeitar o pós-estruturalismo como um simples anarquismo ou hedonismo, por mais evidentes que esses motivos tenham sido. O pós-estruturalismo teve razão ao censurar a política ortodoxa da Esquerda de sua época por ela ter falhado: em fins da década de 1960 e princípios da década de 1970, começaram a surgir novas formas políticas ante as quais a Esquerda tradicional ficou mesmerizada e indecisa. Sua reação imediata foi a de reduzir a sua importância, ou tentar absorvê-las como partes subordinadas de seu próprio programa. Mas a nova presença política que não reagiria a nenhuma das duas táticas foi o reaparecimento do movimento feminino na Europa e nos Estados Unidos. O movimento feminino rejeitou o enfoque estreitamente econômico de grande parte do pensamento marxista clássico, um enfoque evidentemente incapaz de explicar as condições particulares das mulheres como grupo social oprimido, ou de contribuir de maneira significativa para a sua transformação. Embora a opressão das mulheres seja uma realidade material, uma questão de maternidade,

de trabalho doméstico, de discriminação de empregos e de salários desiguais, ela não pode ser reduzida a esses fatores: trata-se também de uma questão de ideologia sexual, das maneiras pelas quais os homens e mulheres se concebem e concebem o outro em uma sociedade dominada pelos homens, de percepções e comportamento que vão da brutalidade explícita à brutalidade profundamente inconsciente. Qualquer política que não coloque tais questões no âmago de sua teoria e prática, provavelmente estará destinada a ser descartada pela história. Como o sexismo e os papéis de gêneros são questões que engajam as mais profundas dimensões pessoais da vida humana, a política cega à experiência do sujeito humano era, desde o início, incompleta. A passagem do estruturalismo ao pós-estruturalismo foi, em parte, uma reação a essas exigências políticas. Não é verdade, é claro, que o movimento feminino tenha um monopólio da "experiência", como por vezes se pretende: o que tem sido o socialismo, senão as esperanças e desejos amargos de muitos milhões de homens e mulheres que, no decorrer de gerações, viveram e por vezes morreram em nome de alguma coisa a mais do que uma "doutrina da totalidade", ou da primazia do aspecto econômico? Nem é adequado *identificar* o pessoal e o político: indubitavelmente é certo que o pessoal é político, mas há um sentido importante no qual o pessoal é também pessoal, e o político é político. A luta política não pode ser *reduzida* ao pessoal ou vice-versa. O movimento feminino rejeitou, acertadamente, determinadas formas rígidas de organização e certas teorias políticas "supertotalizadoras"; com isso, muitas vezes enfatizou o aspecto pessoal, o espontâneo e o fruto da experiência, como se eles constituíssem uma estratégia política adequada; rejeitou a "teoria" de formas qua-

se indistinguíveis do lugar-comum antiintelectualista, e em alguns de seus setores pareceu tão indiferente aos sofrimentos que não fossem os das mulheres e à questão de sua solução política quanto alguns marxistas em relação à opressão de alguém que não fosse da classe operária.

Há outras relações entre o feminismo e o pós-estruturalismo. De todas as oposições binárias que o pós-estruturalismo buscou desfazer, a oposição hierárquica entre homens e mulheres era talvez a mais virulenta. Parecia, sem dúvida, a mais perdurável: não houve época na história na qual uma boa metade da raça humana não tenha sido banida e sujeita, como um ser imperfeito, um estranho inferior. Naturalmente esse fato espantoso não poderia ser reparado por uma nova técnica teórica, mas tornou-se perfeitamente possível ver como, embora falando historicamente, o conflito entre homens e mulheres não pudesse ter sido mais real, a ideologia desse antagonismo compreendia uma ilusão metafísica. Se ele era mantido pelas vantagens materiais e psíquicas que os homens obtinham dele, também o era por uma estrutura complexa de medo, desejo, agressão, masoquismo e ansiedade, que precisava urgentemente ser examinada. O feminismo não era uma questão isolável, uma "campanha" particular juntamente com outros projetos políticos, mas uma dimensão que informava e interrogava todos os aspectos da vida pessoal, social e política. A mensagem do movimento feminino, tal como interpretada por pessoas fora dele, não era apenas a de que as mulheres deviam ter igualdade de poder e de condição com os homens – era um questionamento desse poder e dessa condição. Não que o mundo se tornasse melhor com uma maior participação da mulher, mas sim que sem a "feminização" da história humana, é improvável que o mundo sobreviva.

Com o pós-estruturalismo, trouxemos a história da moderna teoria literária até a atualidade. Dentro do pós-estruturalismo como um método, existem conflitos e diferenças reais cuja história futura não pode ser prevista. Há formas de pós-estruturalismo que representam um alheiamento hedonista em relação à história, um culto da ambigüidade ou do anarquismo irresponsável; outras formas existem, como ocorre com as pesquisas extraordinariamente ricas do historiador francês Michel Foucault, que embora possuindo sérios problemas, indicam uma direção mais positiva. Há tipos de feminismo "radical", que ressaltam a pluralidade, a diferenciação e o separatismo sexual; há também formas de feminismo socialista que, embora se recusando a ver a luta da mulher como um simples elemento ou subsetor de um movimento que poderia vir a dominá-la e envolvê-la, sustentam que a libertação de outros grupos e classes oprimidas na sociedade não é apenas um imperativo moral e político em si mesmo, mas uma condição necessária (embora de modo algum suficiente) para a emancipação da mulher.

Fizemos um percurso que foi da diferença estabelecida por Saussure entre os signos à mais antiga diferença existente no mundo; passemos agora a explorar melhor este aspecto.

CAPÍTULO V

A PSICANÁLISE

Nos últimos capítulos, sugerimos haver uma relação entre a evolução da moderna teoria literária e a agitação política e ideológica do século XX. Essa agitação, porém, nunca é apenas uma questão de guerras, de depressões econômicas e de revoluções: ela é sentida pelos que nela estão envolvidos também de maneira profundamente pessoal. Ela é tanto uma crise das relações humanas e da personalidade humana quanto uma convulsão social. Isso não quer dizer que a ansiedade, o medo da perseguição e a fragmentação do eu sejam experiências peculiares ao período que vai de Matthew Arnold a Paul de Man: elas persistem por toda a história conhecida. O que talvez *seja* significativo é o fato de, nesse período, tais experiências se constituírem de uma maneira nova, como um campo sistemático de conhecimento. Esse campo é chamado de psicanálise e foi desenvolvido por Sigmund Freud na Viena de fins do século XIX. E são as doutrinas de Freud que passamos agora a resumir rapidamente.

"A motivação da sociedade humana é, em última análise, econômica." Foi Freud, e não Karl Marx, quem disse isso, em

suas *Introductory Lectures on Psychoanalysis.* O que tem dominado a história humana até agora é a necessidade de trabalhar; e para Freud, essa dura necessidade significa que precisamos reprimir algumas de nossas tendências ao prazer e à satisfação. Se não nos fosse necessário trabalhar para sobreviver, poderíamos simplesmente ficar deitados o dia inteiro, sem fazer nada. Todo ser humano precisa sofrer repressão daquilo que Freud chamou de "princípio do prazer", em favor do "princípio da realidade"; para alguns de nós, porém, e possivelmente para sociedades inteiras, a repressão pode se tornar excessiva e nos transformar em doentes. Há ocasiões em que nos sentimos dispostos a abrir mão da satisfação em proporções heróicas; em geral, porém, fazemo-lo com a convicção de que, renunciando a um prazer imediato, iremos finalmente recuperá-lo, talvez intensificado. Estamos preparados para aceitar a repressão desde que ela nos ofereça alguma coisa em troca; mas se as exigências que nos são feitas forem excessivas, provavelmente adoeceremos. Essa forma de enfermidade é conhecida como neurose; e como todos os seres humanos sofrem alguma repressão, é possível considerar o homem, usando as palavras de um dos comentaristas de Freud, como o "animal neurótico". É importante ver que essa neurose é parte daquilo que em nós é criativo, enquanto raça, sendo parte também das causas de nossa infelicidade. Uma maneira pela qual podemos enfrentar os desejos que temos condições de satisfazer é "sublimando-os", o que para Freud significa dirigi-los para uma finalidade de maior valor social. Podemos encontrar um escoadouro inconsciente para a frustração sexual na construção de pontes ou catedrais. Para Freud, é em virtude dessa sublimação que a própria civilização surge: desviando nossos instintos para esses objetivos superiores, a própria história cultural é criada.

Se Marx analisou as conseqüências de nossa necessidade de trabalhar em termos de relações sociais, classes sociais e formas de política que ela encerrava, Freud estudou suas implicações para a vida psíquica. O paradoxo ou contradição em que se baseia o seu trabalho é o de que apenas somos o que somos devido a uma repressão maciça dos elementos que participaram de nossa criação. É claro que não temos consciência disso, tal como para Marx os homens, de uma forma geral, não têm consciência dos processos sociais que lhes determinam a vida. Na verdade não poderíamos, por definição, ter consciência disso, já que o lugar a que relegamos os desejos que não somos capazes de satisfazer é chamado de inconsciente. Uma questão que surge imediatamente, porém, é a do por que serem neuróticos justamente os seres humanos, e não as lesmas ou as tartarugas. É provável que isto seja apenas uma idealização romântica dessas criaturas e que elas, secretamente, sejam muito mais neuróticas do que pensamos. Elas, porém, parecem bem ajustadas para quem as observa, embora haja um ou dois casos conhecidos de paralisia histérica.

Uma característica que distingue os seres humanos dos outros animais é que, por motivos evolucionários, nascemos quase totalmente indefesos e totalmente dependentes, para nossa sobrevivência, do cuidado dos membros mais velhos da espécie, em geral de nossos pais. Nascemos "prematuramente". Sem esse cuidado imediato e incessante, não tardaríamos a morrer. Essa dependência excepcionalmente prolongada de nossos pais é, em primeiro lugar, uma questão puramente material, uma questão de sermos alimentados e protegidos do mal – é a satisfação do que poderíamos chamar de nossos "instintos", entendendo-se por isso as necessidades biologicamente determi-

nadas que os seres humanos têm de alimentação, calor e assim por diante. (Esses instintos de autopreservação são, como iremos ver, muito mais imutáveis do que os "impulsos", que muitas vezes modificam a sua natureza.) Mas a dependência em relação a nossos pais, para esses serviços, não se limita aos aspectos biológicos. O bebê chupará o seio materno em busca de leite, mas descobrirá que essa atividade essencialmente biológica também é agradável; e isso, para Freud, é a primeira manifestação da sexualidade. A boca da criança torna-se não só um órgão da sua sobrevivência física, mas também uma "zona erógena", que a criança poderá reativar anos depois chupando o dedo, e ainda alguns anos mais tarde, através do beijo. A relação com a mãe assumiu, então, uma nova dimensão libidinal: a sexualidade nasceu como uma espécie de impulso que era a princípio inseparável do instinto biológico, mas que agora separou-se dele e conseguiu uma certa autonomia. Para Freud, a sexualidade é, em si mesma, uma "perversão" – o "desvio" de um instinto natural de autopreservação para outra finalidade.

Quando a criança cresce, surgem outras zonas erógenas. A fase oral, como Freud a chama, é a primeira fase da vida sexual, estando associada ao impulso de incorporar objetos. Na fase anal, o ânus torna-se uma zona erógena, e com o prazer que a criança experimenta ao defecar, vem à luz um novo contraste entre atividade e passividade, desconhecido na fase oral. A fase anal é sádica, porque a criança experimenta prazer erótico com a expulsão e destruição; mas ela também está ligada ao desejo de retenção e controle possessivo, e a criança aprende uma nova forma de domínio, bem como de manipulação dos desejos de outros por meio da ejeção ou retenção das fezes. A fase "fálica"

seguinte começa a focalizar a libido da criança (ou impulso sexual) sobre os órgãos genitais; mas ela é chamada "fálica" e não "genital" porque, de acordo com Freud, apenas o órgão masculino é reconhecido, a essa altura. Na opinião de Freud, a menina tem de se contentar com o clitóris, o "equivalente" do pênis, e não com a vagina.

O que acontece nesse processo – embora as fases se confundam e não devam ser vistas numa seqüência rígida – é uma organização gradual dos impulsos libidinais, embora centralizada ainda no próprio corpo da criança. Os impulsos são extremamente flexíveis; em nenhum sentido são fixos como o instinto biológico; seus objetos são contingentes e substituíveis, e um impulso sexual pode substituir outro. O que podemos imaginar nos primeiros anos da vida da criança, então, não é um sujeito unificado que enfrente e deseje um objeto estável, mas um campo de forças complexo, oscilante, no qual o sujeito (a própria criança) é colhido e dispersado, no qual ele ainda não possui nenhum centro de identidade e no qual os limites entre ele próprio e o mundo externo são indeterminados. Dentro desse campo de força libidinal, os objetos e os objetos parciais surgem e desaparecem novamente, mudam de lugar caleidoscopicamente; entre tais objetos ocupa lugar de destaque o corpo da criança, no qual se desenvolve o jogo dos impulsos. Podemos falar disso também como de um "auto-erotismo", no qual Freud por vezes inclui toda a sexualidade infantil: a criança sente prazer erótico com seu próprio corpo, sem ser capaz ainda de vê-lo como um objeto completo. O auto-erotismo deve, dessa forma, ser distinguido daquilo que Freud chamará de "narcisismo", um estado no qual o próprio corpo, ou ego, como um todo, é "catexiado", ou tomado como objeto de desejo.

É evidente que a criança, nesse estado, não é, nem mesmo hipoteticamente, um cidadão que possa cumprir um árduo dia de trabalho. É anárquica, agressiva, sádica, envolvida consigo mesma e empenhada totalmente na busca do prazer, sob a influência daquilo que Freud chama de princípio do prazer; ela também não possui nenhum respeito pelas diferenças de gênero. Ela ainda não é aquilo que poderíamos chamar de "objeto dotado de gênero": agita-se com impulsos sexuais, mas essa energia libidinal não reconhece nenhuma distinção entre masculino e feminino. Para que a criança sobreviva, é óbvia a necessidade de discipliná-la, e o mecanismo pelo qual isso ocorre é aquilo que Freud chama de complexo de Édipo, e que se tornou famoso. A criança que sai das fases pré-edipianas que vínhamos acompanhando não só é anárquica e sádica, mas também incestuosa: o envolvimento íntimo do menino com o corpo da mãe leva-o a um desejo incestuoso de união sexual com ela, ao passo que a menina, que teve ligação semelhante com a mãe e cujo primeiro desejo é, portanto, sempre homossexual, começa a voltar a sua libido para o pai. A relação "diádica" inicial, ou de dois termos, entre a criança e a mãe, desenvolve-se agora para formar um triângulo constituído pela criança e por ambos os pais. Para a criança, o progenitor do mesmo sexo surgirá como rival na afeição do progenitor do sexo oposto.

O que leva o menino a abandonar seu desejo incestuoso pela mãe é a ameaça de castração pelo pai. Essa ameaça não tem de ser necessariamente manifestada; mas o menino, ao perceber que a menina é "castrada", começa a imaginar que isso é um castigo que poderia recair sobre ele. Assim, reprime seu desejo incestuoso em uma preocupada resignação, ajusta-se ao

"princípio da realidade", sujeita-se ao pai, separa-se da mãe e conforta-se com o consolo inconsciente de que embora não possa ter esperanças, *agora*, de expulsar o pai e possuir a mãe, o pai simboliza um lugar, uma possibilidade, que ele próprio será capaz de assumir e realizar no futuro. Se não é o patriarca agora, irá sê-lo mais tarde. O menino faz as pazes com o pai, identifica-se com ele, sendo assim introduzido no papel simbólico da masculinidade. Tornou-se um sujeito dotado de gênero, superando seu complexo de Édipo; com isso, porém, ele empurrou o seu desejo proibido para a ilegalidade, reprimiu-o para o lugar que chamamos de inconsciente. Não que este seja um lugar pronto e à espera para receber tal desejo: ele é produzido, criado, por esse ato de repressão primária. Como um homem em processo de formação, o menino crescerá agora situado nas imagens e práticas que sua sociedade define como "masculinas". Algum dia ele também será pai, mantendo com isso essa sociedade ao participar da reprodução sexual. Sua libido inicial difusa organizou-se por meio do complexo de Édipo, de maneira a centrá-la na sexualidade genital. Se o menino é incapaz de superar com êxito o complexo de Édipo, pode ficar sexualmente incapacitado para esse papel: pode favorecer a imagem da mãe acima de todas as outras mulheres, o que para Freud pode levar à homossexualidade; ou o reconhecimento de que as mulheres são "castradas" pode tê-lo traumatizado tão profundamente, que ele se torna incapaz de manter relações sexuais satisfatórias com elas.

A história da passagem da menina pelo complexo de Édipo é bem menos direta. Antes de mais nada, cumpre dizer que, neste aspecto, Freud foi um exemplo típico da sociedade dominada pelo homem, em sua desorientação diante da sexualidade

feminina – o "continente sombrio", como ele próprio o chamou. Teremos ocasião de comentar, mais adiante, as atitudes depreciativas, preconceituosas para com a mulher, que desfiguram a sua obra; sua exposição do processo de edipalização da menina não pode ser facilmente separada de seu sexismo. A menina, percebendo que é inferior porque é "castrada", afasta-se desiludida de sua mãe igualmente "castrada" e se lança ao projeto de seduzir o pai. Como tal projeto está destinado ao fracasso, ela deve finalmente voltar-se com relutância para a mãe, identificar-se com ela, assumir o seu papel de gênero feminino, e substituir inconscientemente o pênis que inveja, mas que nunca poderá ter, por um bebê, que deseja ter com seu pai. Não há nenhuma razão óbvia pela qual a menina deva abandonar esse desejo, pois já sendo "castrada" ela não pode ser ameaçada pela castração. É difícil, portanto, ver qual o mecanismo da dissolução de seu complexo de Édipo. A "castração", longe de proibir seu desejo incestuoso, como ocorre com o menino, é o que o torna possível. Além disso, para ingressar no complexo de Édipo, a menina deve transferir seu "objeto amoroso" da mãe para o pai, ao passo que o menino tem apenas de continuar amando a mãe, e como a transferência dos objetos amorosos é mais complexa e difícil também isso cria problemas para a edipização feminina.

Antes de deixarmos a questão do complexo de Édipo, devemos enfatizar sua enorme relevância para a obra de Freud. Não se trata apenas de mais um complexo: ele é a estrutura das relações pelas quais chegamos a ser os homens e as mulheres que somos. É o ponto em que somos produzidos e constituídos como sujeitos, e um dos problemas que ele nos cria é o de ser sempre, de alguma forma, um mecanismo parcial e incomple-

to. Ele indica a transição do princípio do prazer para o princípio da realidade; do âmbito fechado da família para a sociedade em geral, já que passamos do incesto para as relações extrafamiliares; e da Natureza para a Cultura, já que podemos considerar as relações do bebê com a mãe como mais ou menos "naturais", e a criança pós-edipiana como um ser no processo de assumir uma posição em uma ordem cultural global. (Contudo, considerar a relação mãe-filha como "natural" é, num certo sentido, muito duvidoso: para o bebê é totalmente irrelevante quem na realidade o alimenta.) Além disso, o complexo de Édipo é para Freud o início da moral, da consciência, do direito e de todas as formas da autoridade social e religiosa. A proibição, real ou imaginária, do incesto pelo pai simboliza toda a autoridade superior que será mais tarde encontrada; e, ao "introjetar" (tornar sua) essa lei patriarcal, a criança começa a formar aquilo que Freud chama de superego, a voz pavorosa e punitiva da consciência.

Tudo parece, então, estar pronto para que o papel de gênero seja reforçado, as satisfações sejam adiadas, a autoridade seja aceita e a família e a sociedade sejam reproduzidas. Esquecemo-nos, porém, do indisciplinado, do insubordinado inconsciente. A criança já desenvolveu um ego ou identidade individual, um lugar certo nas redes sexual, familiar e social, mas isso só lhe é possível, por assim dizer, podando seus desejos culposos, reprimindo-os para o inconsciente. O sujeito humano que surge do processo edípico é um sujeito *dividido*, separado precariamente em consciente e inconsciente; e o inconsciente pode ressurgir a qualquer momento, para persegui-lo. Na linguagem popular, a palavra "subconsciente" é usada com mais freqüência do que "inconsciente", mas isso subestima a *alteridade* radi-

cal do inconsciente, imaginando-o apenas como um lugar de fácil alcance, um pouco abaixo da superfície. Subestima a enorme estranheza do inconsciente, que é um lugar e um não-lugar, completamente indiferente à realidade, que não conhece lógica, negação, causalidade ou contradição, totalmente entregue ao jogo instintivo dos impulsos e da busca de prazer.

A "nobre estrada" para o inconsciente são os sonhos. Estes nos permitem uma de nossas poucas e privilegiadas visões do seu funcionamento. Os sonhos são, para Freud, realizações essencialmente simbólicas dos desejos inconscientes; e se vestem de uma forma simbólica, porque se esse material fosse expresso diretamente, poderia ser chocante e perturbador a ponto de nos despertar. Para que possamos dormir, o inconsciente caridosamente disfarça, ameniza e deforma seus significados, de sorte que nossos sonhos se tornam textos simbólicos que precisam ser decifrados. O ego vigilante continua trabalhando mesmo durante nosso sonho, censurando uma imagem aqui, ou deformando uma mensagem ali; e o próprio inconsciente contribui para essa obscuridade com seus mecanismos próprios de funcionamento. Com a economia do indolente, ele condensa toda uma série de imagens em uma única "frase"; ou "desloca" o significado de um objeto para outro de alguma forma a ele associado, de modo que em meu sonho desvio para um animal a agressão que sinto para com alguém que tem o nome desse animal. Tal condensação e deslocamento constantes do significado corresponde ao que Roman Jakobson identificou como as duas operações primordiais da linguagem humana: a metáfora (condensação de significados em conjunto) e a metonímia (deslocamento de um para outro). Foi isso que levou o psicanalista francês Jacques Lacan a comentar que "o incons-

LACAN

ciente se estrutura como uma linguagem". Os textos oníricos também são enigmáticos porque o inconsciente é bastante pobre em técnicas de representação daquilo que tem a dizer, limitando-se em grande parte a imagens visuais, muitas vezes precisando, portanto, traduzir com habilidade uma significação verbal em outra, visual: projetar, por exemplo, a imagem de uma *gaita* para significar muito dinheiro. De qualquer modo, os sonhos são suficientes para demonstrar que o inconsciente tem a inventividade admirável de um cozinheiro preguiçoso e mal abastecido, que mistura os ingredientes mais diversos em um ensopado, substituindo um tempero por outro de que não dispõe, aproveitando-se do que tenha encontrado no mercado naquela manhã, tal como o sonho se utilizará oportunisticamente dos "resíduos do dia", misturando acontecimentos ocorridos durante o dia, ou sensações experimentadas durante o sono, com imagens vindas das profundezas da infância.

Os sonhos constituem nosso principal, mas não único, acesso ao inconsciente. Há também aquilo que Freud chamou de "parapraxes", lapsos inexplicáveis de língua, falhas da memória, confusões, leituras errôneas e colocação de objetos em lugares errados, que podem ser atribuídos aos desejos e intenções inconscientes. A presença do inconsciente é revelada também nas piadas, que para Freud têm um conteúdo acentuadamente libidinal, ansioso ou agressivo. O inconsciente é mais prejudicial, porém, na perturbação psicológica, qualquer que seja ela. Podemos ter certos desejos inconscientes que não serão negados, mas que também não ousam encontrar um escoadouro prático; nessa situação, o desejo força sua saída do inconsciente, o ego bloqueia-o defensivamente, e o resultado desse conflito interno é o que chamamos de neurose. O paciente começa a

apresentar sintomas que, numa posição conciliatória, ao mesmo tempo protegem contra o desejo inconsciente e o expressam disfarçadamente. Essas neuroses podem ser obsessivas (ter de tocar todos os postes da rua), histéricas (sofrer uma paralisia num braço sem qualquer razão orgânica), ou fóbica (ter um medo irracional de espaços abertos ou de certos animais). Atrás dessas neuroses a psicanálise discerne os conflitos não solucionados, cujas raízes estendem-se até as primeiras fases da vida do indivíduo, e que provavelmente terão seu foco no momento edipiano. Na verdade, Freud chama o complexo de Édipo de "núcleo da neurose". Haverá habitualmente uma relação entre o tipo de neurose apresentado pelo paciente e o momento na fase pré-edipiana em que seu desenvolvimento psíquico foi paralisado, ou "fixado". O objetivo da psicanálise é descobrir as causas ocultas da neurose, a fim de libertar o paciente de seus conflitos, fazendo desaparecerem, com isso, os sintomas perturbadores.

Muito mais difícil de ser tratada, porém, é a condição da psicose, na qual o ego, ao contrário do que ocorre na neurose, não é capaz de reprimir parcialmente o desejo inconsciente, passando a ser dominado por ele. Se isso acontece, a ligação entre o ego e o mundo exterior é rompida, e o inconsciente começa a construir uma realidade alternativa, alucinatória. O psicótico, em outras palavras, perdeu contato com a realidade em pontos-chave, como na paranóia e na esquizofrenia: se o neurótico pode apresentar uma paralisia do braço, o psicótico pode acreditar que seu braço transformou-se na tromba de um elefante. A "paranóia" refere-se a um estado mais ou menos sistematizado de alucinação, sob o qual Freud inclui não só a mania de perseguição, mas também o ciúme excessivo e a ma-

nia de grandeza. A raiz de tais paranóias é por ele localizada em uma defesa inconsciente contra a homossexualidade: a mente nega esse desejo, transformando o objeto amoroso em um rival ou perseguidor, reorganizando e reinterpretando sistematicamente a realidade para confirmar essa suspeita. A esquizofrenia compreende um desligamento da realidade e um retraimento sobre o próprio eu, com uma produção excessiva, mas pouco sistematizada, de fantasias: é como se o "id", ou desejo inconsciente, se tivesse revolvido e inundado a mente consciente com sua falta de lógica, suas associações disparatadas e com ligações mais afetivas do que conceituais entre as idéias. Nesse sentido, a linguagem esquizofrênica guarda uma interessante semelhança com a poesia.

A psicanálise não é apenas uma teoria da mente humana, mas uma prática para o tratamento daqueles que são considerados mentalmente doentes ou perturbados. Esses tratamentos, para Freud, não são conseguidos apenas explicando-se ao paciente o que está errado com ele, revelando-lhe suas motivações inconscientes. Tal procedimento representa parte da prática psicanalítica mas, sozinho, não cura ninguém. Freud não é nesse sentido um racionalista, que acredita que se nos compreendermos a nós mesmos ou ao mundo, poderemos agir de maneira adequada. Para a teoria freudiana, a essência do tratamento é aquilo que se conhece como "transferência", conceito por vezes popularmente confundido com o que Freud chama de "projeção", ou a atribuição a outros de sentimentos e desejos que na realidade são nossos. Durante o tratamento, o analisado (ou paciente) pode começar a "transferir" inconscientemente para a figura do analista os conflitos psíquicos de que sofre. Se ele teve dificuldades com seu pai, por exemplo, pode

inconscientemente atribuir ao analista esse papel. Isso cria um problema para o analista, já que tal "repetição", ou revivência do conflito original é uma das maneiras inconscientes que o paciente tem de não enfrentar o conflito. Repetimos, por vezes de maneira compulsiva, aquilo que não podemos lembrar adequadamente, e não o podemos lembrar porque é desagradável. Mas a transferência também proporciona ao analista uma visão, peculiarmente privilegiada, da vida psíquica do paciente em uma situação controlada na qual lhe é possível intervir. (Uma das várias razões pelas quais os psicanalistas devem ser analisados durante seu treinamento é para que possam adquirir uma razoável consciência de seus próprios processos inconscientes, resistindo assim, na medida do possível, ao perigo da "contratransferência" de seus problemas para o paciente.) Em virtude desse drama da transferência, e da visão e interferência que ele permite ao analista, os problemas do paciente são gradativamente redefinidos em termos da própria situação analítica. Nesse sentido, e paradoxalmente, os problemas tratados no consultório nunca são exatamente iguais aos problemas da vida real para o paciente: talvez tenham algo da relação "ficcional" com os problemas da vida real que o texto literário tem com o material da realidade que transforma. Ninguém deixa o consultório curado exatamente dos problemas com os quais entrou. O paciente provavelmente usará de várias técnicas conhecidas para dificultar o acesso do analista ao seu inconsciente, mas se tudo correr bem, o processo de transferência permitirá que seus problemas sejam trazidos à consciência; dissolvendo-se a relação de transferência no momento adequado, o analista tem esperanças de eliminar esses problemas. Outra maneira de descrever tal processo é dizer que o paciente passa a ser

capaz de se lembrar de partes de sua vida que reprimiu: pode fazer uma narrativa nova e mais completa de si mesmo, que interpretará e dará sentido às perturbações de que sofre. A "cura pela fala", como é chamada, terá ocorrido.

O trabalho do psicanalista talvez possa ser mais bem resumido em uma frase do próprio Freud: "Onde havia o id, haverá o ego." Onde homens e mulheres estavam sob o domínio paralisante de forças que não podiam compreender, haverá razão e autocontrole. Essa frase dá a Freud a aparência de ser mais racionalista do que na realidade o foi. Embora certa vez tenha comentado que nada poderia, em última instância, opor-se à razão e à experiência, ele estava longe de subestimar a esperteza e a obstinação da mente. Sua estimativa da capacidade humana é, de modo geral, conservadora e pessimista: somos dominados por um desejo de satisfação e uma aversão a qualquer coisa que o possa frustrar. Em suas obras finais, ele chega a ver a raça humana como estando a agonizar nas garras de um aterrador impulso da morte, um masoquismo primordial que o ego desfecha contra si mesmo. O objetivo final da vida é a morte, um retorno àquele bem-aventurado estado inanimado, em que o ego não pode ser atingido. Eros, ou a energia sexual, é a força que constrói a história, mas está encerrada em uma trágica contradição com Tanatos, ou o impulso de morte. Lutamos para avançar, e somos constantemente levados para trás, buscando retornar a um estado anterior à nossa própria consciência. O ego é uma entidade digna de pena, precária, acossada pelo mundo exterior, golpeada pelas censuras cruéis do superego, perseguida pelas exigências ambiciosas e insaciáveis do id. A compaixão de Freud pelo ego é uma compaixão pela raça humana, que vive sob as exigências quase in-

toleráveis que lhe são impostas por uma civilização construída sobre a repressão do desejo e o adiamento da satisfação. Ele despreza todas as propostas utópicas para modificar essa condição, e embora muitas de suas opiniões sociais fossem convencionais e autoritárias, ainda assim ele via com certa simpatia as tentativas de se abolirem, ou pelo menos de se reformarem, as instituições da propriedade privada e do Estado nacional. E o fazia porque estava profundamente convencido de que a sociedade moderna havia se tornado tirânica em sua repressividade. Como disse em *O futuro de uma ilusão*, se a sociedade não se desenvolveu além do ponto em que a satisfação de um grupo de seus membros depende da supressão de outro, é compreensível que os suprimidos desenvolvam uma hostilidade intensa para com uma cultura cuja existência foi possibilitada pelo seu trabalho, mas de cuja riqueza participam em grau muito reduzido. "Não é preciso dizer", afirma Freud, "que uma civilização que deixa um número tão grande de seus participantes insatisfeitos e os leva à revolta não tem, nem merece ter a perspectiva de uma existência duradoura."

Qualquer teoria tão complexa e original quanto a de Freud está fadada a ser causa de violentos debates. O freudianismo foi atacado sob várias alegações, e de modo algum deve ser considerado como livre de controvérsias. Há problemas, por exemplo, relacionados com a comprovação de suas doutrinas, com o que pode ser considerado como prova a favor ou contra as suas pretensões. Um psicólogo behaviorista americano observou certa vez, informalmente, que "o problema da obra de Freud é que ela simplesmente não é *testículo*!" Tudo depende, é claro, do que entendemos por testável, mas parece certo que Freud algumas vezes invoca um conceito de ciência do século

XIX que já não é aceitável. Por mais desinteressado e objetivo que procure ser, seu trabalho está impregnado do que poderíamos chamar de "contratransferência", provocada pelos seus desejos inconscientes, por vezes deformados pelas convicções ideológicas conscientes. Os valores sexistas a que já nos referimos são exemplo disso. Freud provavelmente não era mais patriarcal do que a maioria de outros homens da Viena do século XIX, mas sua visão da mulher como passiva, narcisista, masoquista e invejosa do pênis, menos moralmente consciente do que o homem, foi profundamente criticada pelas feministas[1]. Basta comparar o tom do seu estudo sobre uma jovem (Dora) com o tom de sua análise de um menino (Hans) para perceber a diferença de atitude sexual: ríspido, desconfiado e por vezes grotescamente inadequado no caso de Dora; descontraído, protetor e admirador para com o filósofo protofreudiano que era o pequeno Hans.

Igualmente séria é a crítica de que psicanálise, enquanto prática médica, é uma forma de controle social repressivo, que rotula as pessoas, forçando-as a se conformarem com definições arbitrárias de "normalidade". Tal acusação de fato se volta, mais usualmente, à medicina psiquiátrica como um todo: no que diz respeito às opiniões de Freud sobre a "normalidade", a acusação é em grande parte improcedente. A obra de Freud mostrou, de maneira escandalosa, como a libido é realmente "plástica" e variável na escolha de seus objetos, como as chamadas perversões sexuais são parte daquilo que passa por normalidade sexual, e como a heterossexualidade não é, de modo al-

▼

1. Ver, por exemplo, Kate Millet, *Sexual Politics* (Londres, 1971); mas ver também, para uma defesa feminista de Freud, Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (Harmondsworth, 1975).

gum, um fato tão natural ou auto-evidente. É certo que a psicanálise freudiana opera habitualmente com um certo conceito de "norma" sexual, mas esta de modo algum é determinada pela Natureza.

Há outras críticas a Freud por nós conhecidas que não são fáceis de serem comprovadas. Uma delas se refere apenas à impaciência do senso comum: como pode uma menina pequena desejar um filho de seu pai? Se isso é verdade ou não, não será o "senso comum" que nos permitirá decidir. Devemos nos lembrar da excentricidade do inconsciente quando se manifesta nos sonhos, da distância em que se encontra do mundo iluminado do ego, antes de nos apressarmos a rejeitar Freud por motivos tão intuitivos. Outra crítica comum é a de que Freud "reduz tudo ao sexo" – que ele é, na expressão técnica, um "pansexualista". Tal afirmação é seguramente insustentável. Freud era um pensador radicalmente dualista, sem dúvida excessivamente dualista, e sempre contrapôs aos impulsos sexuais forças não-sexuais como os "instintos do ego" de autopreservação. A semente da verdade na acusação de pansexualismo é que Freud considerava a sexualidade como suficientemente central para a vida humana, a ponto de constituir um *componente* de todas as nossas atividades. Isso, porém, não é um reducionismo sexual.

Uma crítica a Freud por vezes ainda ouvida na Esquerda política é a de que seu pensamento é individualista – que ele coloca causas e explicações psicológicas "particulares" em lugar das sociais e históricas. Tal acusação reflete uma incompreensão radical da teoria freudiana. De fato existe um problema real em relação à maneira pela qual os fatores sociais e históricos se relacionam com o inconsciente: um dos objetivos da obra de Freud, porém, é tornar possível pensarmos o desenvolvimento

do indivíduo humano em termos sociais e históricos. O que Freud produz, na verdade, nada menos é do que uma teoria materialista da criação do sujeito humano. Chegamos a ser o que somos por uma inter-relação de corpos – pelas complexas transações que ocorrem durante a infância entre nossos corpos e aqueles que nos cercam. Isso não é reducionismo biológico: Freud decerto não acredita que sejamos *apenas os* nossos corpos, ou que nossas mentes sejam simples reflexos deles. Nem constitui a sua teoria um modelo associal da vida, já que os corpos que nos cercam, e nossas relações com eles, são sempre socialmente específicos. Os papéis dos pais, as práticas do cuidado com a criança, as imagens e crenças associadas a tudo isso são aspectos culturais que podem variar consideravelmente de uma sociedade para outra, ou de um momento histórico para outro. A "infância" é uma invenção histórica recente, e a gama de diferentes cenários históricos abrangida pela palavra "família" dá-lhe um valor limitado. Uma crença que aparentemente não variou nessas instituições é a suposição de que as meninas e as mulheres são inferiores aos meninos e aos homens: tal preconceito parece aproximar todas as sociedades conhecidas. Como se trata de um preconceito com raízes profundas em nosso desenvolvimento sexual e familiar inicial, a psicanálise ganhou grande importância para algumas feministas.

Um teórico freudiano a quem essas feministas recorrem com tal propósito é o psicanalista francês Jacques Lacan. Não que ele seja um pensador pró-feminista; pelo contrário, sua atitude para com o movimento feminista é, em geral, arrogante e desprezível. Mas a obra de Lacan é uma tentativa, marcadamente original, de "reescrever" o freudianismo de modo relevante para todos os que se interessam pela questão do sujeito

humano, seu lugar na sociedade e, acima de tudo, sua relação com a linguagem. É essa última preocupação que torna Lacan também interessante para os teóricos de literatura. O que ele procura fazer em seus *Escritos* é reinterpretar Freud à luz das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas do discurso. E embora isso por vezes leve a um corpo de obras desorientadamente opaco, enigmático, ainda assim trata-se de uma obra que passaremos a examinar agora, ainda que rapidamente, para que possamos ver como o pós-estruturalismo e a psicanálise se relacionam.

Descrevi como para Freud, em um estágio inicial do desenvolvimento da criança, ainda não é possível distinguir claramente sujeito e objeto, a própria criança e o mundo exterior. É esse estado do ser que Lacan chama de "imaginário". Entendo por isso uma condição em que nos falta qualquer centro definido do eu, na qual o "eu" que possuímos parece se transferir para os objetos, e os objetos para ele, numa incessante troca fechada. No estado pré-edipiano, a criança vive uma relação "simbiótica" com o corpo da mãe, que apaga qualquer distinção clara entre as duas: para sua vida, ela depende daquele corpo, mas podemos igualmente imaginar que a criança sente o que conhece do mundo exterior como dependente dela mesma. Segundo a teórica freudiana Melanie Klein, tal fusão de identidades não é tão agradável quanto poderia parecer: em uma fase ainda bastante inicial, a criança abrigará instintos agressivamente assassinos contra o corpo de sua mãe, terá fantasias de rasgá-lo em pedaços e sofrerá alucinações paranóicas de que esse corpo, por sua vez, a destruirá[2].

▼

2. Ver o seu *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921-1945* (Londres, 1975).

Se imaginarmos uma criança pequena contemplando-se num espelho – a "fase do espelho", segundo Lacan – podemos ver o modo como, do interior desse estado de ser "imaginário", começa a se desenvolver um ego, uma auto-imagem integrada. A criança, que ainda não tem coordenação física, vê refletida no espelho uma imagem gratificantemente unificada de si mesma, e embora sua relação com essa imagem ainda seja do tipo "imaginário" – a imagem no espelho é e não é ela mesma, uma confusão de sujeito e objeto ainda prevalece – ela inicia o processo de construir um centro do eu. Esse eu, como a situação do espelho sugere, é essencialmente narcisista: chegamos ao senso de um "eu" vendo esse "eu" refletido de volta para nós mesmos por algum objeto ou pessoa no mundo. Tal objeto é, ao mesmo tempo, parte de nós mesmos – nós nos *identificamos* com ele – e ainda assim não é parte de nós, continua a nos ser estranho. A imagem que a criança pequena vê no espelho é, nesse sentido, "alienada": a criança reconhece-se nela de maneira imperfeita, encontra na imagem uma unidade agradável que de fato não sente em seu próprio corpo. O imaginário, para Lacan, é precisamente esse reino das *imagens*, no qual fazemos identificações, mas que, no próprio ato de fazê-las, somos levados a ver mal, e a reconhecer mal, a nós mesmos. Quando a criança crescer, ela continuará a fazer essas identificações imaginárias com objetos, e é assim que o seu ego será edificado. Para Lacan, o ego é apenas esse processo narcisista pelo qual fomentamos um senso fictício da unidade do eu, encontrando alguma coisa no mundo com a qual podemos nos identificar.

Ao examinarmos a fase pré-edipiana ou imaginária, estamos examinando um registro do ser no qual não há, de fato,

mais de dois termos: a própria criança e o outro corpo, que a esta altura é, via de regra, a mãe, e que para ela representa a realidade exterior. Mas como tivemos oportunidade de observar, ao expormos o complexo de Édipo, esta estrutura "diádica" está destinada a ceder lugar a uma estrutura "triádica", e isso acontece quando o pai entra em cena e perturba a harmonia. O pai significa o que Lacan chama de Lei, que é, em primeiro lugar, o tabu social do incesto: a criança é perturbada em sua relação libidinal com a mãe, e deve começar a reconhecer na figura do pai que existe uma rede familiar e social mais ampla, da qual ela é apenas uma parte. Não só a criança é apenas parte dessa rede, como o papel que nela deve ter já está predeterminado, estabelecido pelas práticas da sociedade no seio da qual ela nasceu. O aparecimento do pai separa a criança do corpo da mãe e, como já vimos, impulsionando o seu desejo para a ilegalidade, para o inconsciente. Nesse sentido, a aparição inicial da Lei, e a criação do desejo inconsciente, ocorrem no mesmo momento: só quando a criança reconhece o tabu ou proibição que o pai simboliza é que reprime seu desejo culposo, e esse desejo é exatamente o que recebe o nome de inconsciente.

Para que o drama do complexo de Édipo ocorra, a criança naturalmente deve ter adquirido uma vaga consciência das diferenças sexuais. É a entrada do pai que representa essa diferença; e um dos termos-chave da obra de Lacan, o falo, indica a significação da distinção sexual. Só pela aceitação da necessidade de diferenciação sexual, de papéis de gêneros distintos, é que a criança, que antes não tinha consciência desses problemas, pode se tornar devidamente "socializada". A originalidade de Lacan está em reescrever esse processo – por nós já observa-

do na exposição que Freud faz do complexo de Édipo – em termos de linguagem. Podemos imaginar a criança pequena contemplando-se no espelho como uma espécie de "significante" – algo capaz de atribuir significação – e da imagem que vê, como uma espécie de "significado". A imagem vista pela criança é, de alguma forma, a "significação" de si mesma. No caso, o significante e o significado estão harmoniosamente unidos, como no signo de Saussure. Alternativamente, poderíamos ler a situação do espelho como uma metáfora: um item (a criança) descobre uma semelhança de si mesma em outro (o reflexo). Para Lacan isso é uma imagem adequada do imaginário como um todo: nesse modo de ser, os objetos refletem-se incessantemente a si mesmos, uns nos outros, dentro de um circuito fechado, e ainda não são evidentes as diferenças ou divisões reais. É um mundo de plenitude, sem faltas ou exclusões de qualquer tipo: de pé diante do espelho, o "significante" (a criança) encontra a "plenitude", a identidade total e imaculada, no significado de seu reflexo. Ainda não se estabeleceu nenhum hiato entre o significante e o significado, entre sujeito e mundo. A criança está, até agora, felizmente livre dos problemas do pós-estruturalismo – e isto pelo fato de, como já vimos, a linguagem e a realidade não estarem tão bem sincronizadas quanto essa situação poderia sugerir.

Com o aparecimento do pai, a criança mergulha na ansiedade pós-estruturalista. Agora ela precisa compreender a observação de Saussure, de que as identidades só surgem em conseqüência da diferenciação – que um termo ou sujeito é aquilo que é apenas porque exclui outro. Significativamente, a primeira descoberta feita pela criança da diferença sexual ocorre aproximadamente na mesma época em que ela descobre sua

própria linguagem. O choro do bebê não é realmente um signo, mas um sinal: indica que ele tem frio, fome ou qualquer outra coisa. Ao ganhar acesso à linguagem, a criança pequena inconscientemente aprende que um signo só tem significação porque se difere de outros signos, e aprende também que o signo pressupõe a *ausência* do objeto que significa. Nossa linguagem "substitui" os objetos: toda linguagem é, de certa maneira, "metafórica", porque se coloca em lugar da posse direta, sem palavras, do próprio objeto. Poupa-nos o incômodo dos Laputanos de Swift, que carregavam nas costas um saco cheio de todos os objetos de que poderiam precisar em suas conversas, e simplesmente mostravam esses objetos uns aos outros, como forma de conversar. Entretanto, assim como a criança aprende inconscientemente essas lições na esfera da linguagem, também inconscientemente as aprende no mundo da sexualidade. A presença do pai, simbolizado pelo falo, ensina à criança que ela deve ocupar um lugar na família, definido pela diferenciação sexual, pela exclusão (ela não pode ser amante dos pais) e pela ausência (ela deve abrir mão de seus laços iniciais com o corpo da mãe). Sua identidade como sujeito é constituída, como a criança vem a perceber, por suas relações de diferenciação e semelhança com outros sujeitos à sua volta. Ao aceitar tudo isso, a criança passa do registro imaginário para aquilo que Lacan chama de "ordem simbólica": a estrutura preexistente dos papéis sexual e social, e das relações que constituem a família e a sociedade. Nas palavras do próprio Freud, ela atravessou com êxito a dura passagem pelo complexo de Édipo.

Mas nem tudo segue assim tão bem. Pois vimos que para Freud o sujeito que emerge desse processo encontra-se "dividido", radicalmente dividido entre a vida consciente do ego e

o desejo inconsciente, ou reprimido. É essa repressão primária do desejo que faz de nós o que somos. A criança precisa agora resignar-se com o fato de que jamais poderá ter qualquer acesso *direto* à realidade, em particular ao corpo agora proibido da mãe. Ela foi afastada dessa posse "plena" imaginária e levada para o mundo "vazio" da linguagem. A linguagem é "vazia" porque é apenas um processo interminável de diferença e de ausência: em lugar de ser capaz de possuir alguma coisa em sua plenitude, a criança agora simplesmente passará de um significante para outro, ao longo de uma cadeia lingüística potencialmente infinita. Um significante implica outro, esse implica um terceiro, e assim por diante, *ad infinitum*: o mundo "metafórico" do espelho cedeu terreno ao mundo "metonímico" da linguagem. Ao longo dessa cadeia metonímica de significantes, produzir-se-ão significações ou significados; mas nenhum objeto ou pessoa poderá jamais estar plenamente "presente" nessa cadeia, pois como já vimos com Derrida, seu efeito é separar e diferenciar todas as identidades.

Esse movimento potencialmente interminável de um significante para outro é o que Lacan entende por desejo. Todo desejo nasce de uma falta, que o desejo luta continuamente para suprir. A linguagem humana trabalha com esta falta: a ausência dos objetos reais designados pelos signos, o fato de as palavras só terem significação em virtude da ausência e exclusão de outros. Ingressar na linguagem, portanto, significa tornar-se presa do desejo: a linguagem, observa Lacan, é "aquilo que esvazia o ser no desejo". A linguagem divide – *articula* – a plenitude do imaginário: jamais seremos capazes, agora, de encontrar repouso no objeto único, na significação final que dará sentido a todas as outras. Ingressar na linguagem é separar-se

daquilo que Lacan chama de "real", aquela esfera inacessível que está sempre fora do alcance da significação, sempre exterior à ordem simbólica. Mais especificamente, somos separados do corpo da mãe: passada a crise edipiana, jamais voltaremos a ser capazes de alcançar esse objeto precioso, embora passemos toda a nossa vida à sua procura. Teremos de nos contentar com objetos substitutivos, aquilo que Lacan chama de "objeto *petit a*", com o qual tentamos inutilmente preencher a lacuna no centro mesmo de nosso ser. Movemo-nos entre substitutos de substitutos, metáforas de metáforas, jamais sendo capazes de recuperar a auto-identidade pura (embora fictícia) e a autoplenitude que conhecemos no imaginário. Não há significação ou objeto "transcendental" que satisfaça esse interminável anseio – ou, se essa realidade transcendental existe, ela é o próprio falo, o "significante transcendental" como Lacan o chama. Na verdade, porém, ele não é nem um objeto ou realidade, nem o órgão sexual masculino real: é apenas uma vazia indicação de diferença, um signo daquilo que nos divide do imaginário e nos insere em nosso lugar predestinado dentro da ordem simbólica.

Para Lacan, como já vimos ao examinar Freud, o inconsciente se estrutura como a linguagem. Isso não só porque funciona por metáforas e metonímias, mas também porque, à semelhança da concepção pós-estruturalista da linguagem, é composto menos de *signos* – significações estáveis – do que de *significantes*. Se sonhamos com um cavalo, sua significação não é imediatamente óbvia: pode haver muitas significações contraditórias, pode haver apenas um, de toda uma cadeia de significantes, com significações igualmente múltiplas. Isto é, a imagem do cavalo não é um signo no sentido saussuriano –

não tem um significado determinado amarrado à sua cauda, mas sim um significante que pode estar ligado a muitos significados diferentes, e que pode trazer as marcas dos outros significados que o cercam. (Quando escrevi a frase acima, não percebi o jogo de palavras possível em "cavalo" e "cauda": um significante influenciou o outro contra a minha intenção consciente.) O inconsciente é apenas um movimento e uma atividade constante de significantes, cujos significados nos são muitas vezes inacessíveis por serem *reprimidos*. É por isso que Lacan fala do inconsciente como um "deslizar do significado sob o significante, como um desaparecimento e evaporação constantes da significação", um bizarro texto "modernista" quase ilegível que certamente nunca revelará seus segredos finais à interpretação.

Se esse deslizar e ocultar constantes da significação existissem na vida consciente, jamais seríamos capazes de falar de maneira coerente. Se, ao falar, a totalidade da linguagem estivesse presente em mim, eu não seria capaz de articular nada. Portanto, o ego, ou consciência, só pode funcionar se reprimir essa atividade turbulenta, fixando provisoriamente as palavras às significações. Por vezes, uma palavra do inconsciente, que eu não desejo, insinua-se em meu discurso, ocorrendo então o famoso lapso lingüístico de Freud, ou parapraxis. Para Lacan, porém, todo o nosso discurso é, num certo sentido, um lapso lingüístico. Se o processo de linguagem é tão escorregadio e ambígüo quanto ele sugere, não podemos significar precisamente aquilo que dizemos, e nunca dizemos precisamente o que queremos. A significação sempre é, de alguma forma, uma aproximação, um acerto e um fracasso parciais, misturando o não-sentido e a não-comunicação com o sentido e o diálogo.

Certamente nunca podemos articular a verdade de maneira "pura", sem mediação: o próprio estilo notoriamente sibilino de Lacan, uma linguagem do inconsciente em si mesmo, pretende sugerir que qualquer tentativa de transmitir uma significação total, imaculada, na fala ou na escrita é uma ilusão pré-freudiana. Na vida consciente, conseguimos ter alguma noção de nós mesmos como entidades razoavelmente unificadas, coerentes, e sem isso a ação seria impossível. Mas tudo isso é apenas o nível "imaginário" do ego, que não é senão a ponta do *iceberg* do sujeito humano conhecida pela psicanálise. O ego é uma função ou efeito de um sujeito que está sempre disperso, que jamais é idêntico a si mesmo, dispersado ao longo das cadeias do discurso que o constituem. Há uma separação radical entre esses dois níveis do ser – um hiato – exemplificado de forma mais dramática pelo ato de eu me referir a mim mesmo em uma frase. Quando digo "Amanhã eu cortarei a grama", o "eu" que pronuncio é um ponto de referência imediatamente inteligível, bastante estável, que desmente as obscuras profundezas do "eu" que faz o pronunciamento. O primeiro "eu" é conhecido da teoria lingüística como o "sujeito do enunciado", o tópico designado pela minha frase; o segundo "eu", aquele que pronuncia a frase, é o "sujeito da enunciação" o sujeito do ato concreto de falar. No processo de fala e escrita, esses dois "eus" parecem conseguir uma espécie de unidade, mas trata-se de uma unidade imaginária. O "sujeito da enunciação", a pessoa humana real que fala ou escreve, jamais pode se representar plenamente naquilo que é dito: não há nenhum signo que, por assim dizer, resuma inteiramente o meu ser. Posso apenas *designar-me* na linguagem com um pronome conveniente. O pronome "eu" substitui o sujeito sempre elusivo, que sempre

escorregará por entre as malhas de qualquer manifestação específica da linguagem. E isso equivale a dizer que não posso "significar" e "ser" simultaneamente. Para mostrar isso, Lacan reescreve ousadamente a frase de Descartes "Penso, logo existo", como "Não sou onde penso, e penso onde não sou".

Há uma analogia interessante entre o que dissemos acima e aqueles "atos enunciados" conhecidos como literatura. Em certas obras literárias, em particular na ficção realista, nossa atenção enquanto leitores é atraída não para o "ato de enunciação", para o *modo* como alguma coisa é dita, para a perspectiva de onde é dito e com que finalidade, mas simplesmente para o *que* é dito, para o próprio enunciado. Qualquer enunciado "anônimo" desse tipo provavelmente terá mais autoridade, conquistará mais rapidamente nossa anuência, do que o enunciado que chama a atenção para a maneira pela qual é construído. A linguagem de um documento jurídico ou de um manual científico pode nos impressionar, ou mesmo nos intimidar, porque não vemos, sobretudo, como a linguagem se manifestou ali. O texto não permite ao leitor ver como os fatos nele contidos foram selecionados, quais foram excluídos, por que esses fatos foram organizados daquela maneira específica, que pressupostos nortearam esse processo, que formas de trabalho foram empregadas na elaboração do texto e como tudo isso poderia ter sido diferente. Parte do poder desses textos está, portanto, na supressão que fazem daquilo que poderíamos chamar de seu meio de produção, a maneira pela qual chegaram a ser o que são. Nesse sentido, eles guardam uma curiosa semelhança com a vida do ego humano, que floresce pela repressão do processo de sua própria criação. Em contrapartida, muitas obras literárias modernistas fazem do "ato de enunciação" o

processo de sua própria produção, parte de seu "conteúdo" concreto. Elas não tentam se fazer passar por inquestionáveis, pelo signo "natural" de Barthes, mas, como diriam os formalistas, "desnudam o processo" de sua própria composição. E o fazem para que não sejam tomadas como verdades absolutas; fazem-no para que o leitor seja estimulado a refletir criticamente sobre as maneiras parciais, particulares, pelas quais elas construíram a realidade, desta forma reconhecendo que tudo aquilo poderia ter acontecido de maneira diferente. O melhor exemplo dessa literatura talvez seja o teatro de Bertolt Brecht, mas há muitos outros exemplos nas artes modernas, sobretudo no cinema. Veja-se, de um lado, um filme típico de Hollywood, que simplesmente usa a câmera como uma espécie de "janela" ou segundo olho, através do qual o espectador contempla a realidade, que mantém firme a câmera e lhe permite apenas "registrar" o que está acontecendo. Ao ver esse tipo de filme, nossa tendência é esquecer que aquilo "que está acontecendo" não está na realidade apenas "acontecendo", mas é um *construto* altamente complexo, que demanda atos e suposições de muitas pessoas. Veja-se, de outro lado, uma seqüência cinematográfica na qual a câmera passa inquieta e nervosamente de objeto a objeto, focalizando primeiro um, deixando-o para focalizar outro, sondando esses objetos compulsivamente sob ângulos diferentes, antes de afastar-se, como se desconsolada, para focalizar alguma outra coisa. Tal procedimento não seria especificamente vanguardista, mas até mesmo este exemplo mostra como, em contraste com o primeiro tipo de filme, a *atividade* da câmera, a maneira de montar o episódio, está sendo "destacada", de modo que não podemos, enquanto espectadores, simplesmente olhar os próprios objetos através dessa operação

interferente[3]. O "conteúdo" da seqüência pode ser apreendido como o *produto* de uma série específica de recursos técnicos, não como uma realidade "natural" ou espontânea que a câmera simplesmente reflete. O "significado" – a "significação" da seqüência – é um produto do "significante" – as técnicas cinematográficas – e não de alguma coisa anterior a ele.

Para levar mais adiante as implicações do pensamento de Lacan para o sujeito humano, teremos de fazer um pequeno desvio para falarmos de um famoso ensaio escrito sob a influência de Lacan pelo filósofo marxista francês Louis Althusser. Em "A ideologia e os aparelhos ideológicos do Estado", parte de seu livro *Lénine et la Philosophie* (1971), Althusser tenta esclarecer, com a ajuda implícita da teoria psicanalítica lacaniana, o funcionamento da ideologia na sociedade. O ensaio indaga o modo como os sujeitos humanos freqüentemente se curvam às ideologias dominantes de suas sociedades – ideologias que Althusser vê como vitais para a manutenção do poder de uma classe governante. Que mecanismos provocam isso? Althusser é por vezes considerado como um marxista "estruturalista", pois para ele os indivíduos humanos são produto de muitas determinantes sociais diferentes, e por isso não têm unidade essencial. No que diz respeito à ciência das sociedades humanas, esses indivíduos podem ser estudados simplesmente como funções, ou efeitos, desta ou daquela estrutura social – como ocupantes de um lugar em meio de produção, como membros de uma classe social específica, e assim por diante. Mas obviamente não é essa a maneira pela qual nós

▼

3. Ver *Screen*, revista sobre cinema publicada em Londres pela "Society for Education in Film and Television", para interessantes análises desse tipo. Ver também Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema* (Londres, 1982).

nos vemos. Nossa tendência é a de ver-nos a nós mesmos como indivíduos livres, unificados, autônomos, autogeradores; e se não o fizermos, seremos incapazes de desempenhar nossos papéis na vida social. Para Althusser, aquilo que nos permite ter essa visão de nós mesmos é a ideologia. Como devemos compreender isso?

No que respeita à sociedade, eu, enquanto indivíduo, sou totalmente dispensável. Sem dúvida, alguém tem de desempenhar as funções que executo (escrever, lecionar, fazer conferências etc.), já que a educação tem uma função crucial na reprodução desse tipo de sistema social; mas não há nenhuma razão específica pela qual essa pessoa tenha de ser eu. Uma das razões pelas quais tal reflexão não me faz ingressar em circo ou tomar uma dose excessiva de drogas é não ser essa a maneira habitual pela qual sinto a minha própria identidade nem a maneira pela qual "vivo" a minha vida. Eu não me *sinto* como mera função de uma estrutura social que poderia continuar sem mim por mais que isso me pareça verdadeiro quando *analiso* a situação, mas sim como alguém que tem uma *relação* significativa com a sociedade e o mundo em geral, uma relação que me proporciona um senso de significação e um valor suficientes para permitirem que minhas ações tenham um propósito. É como se para mim a sociedade não fosse apenas uma estrutura impessoal, mas um "sujeito" que "se dirige" a mim pessoalmente – que me reconhece, diz-me que tenho valor, e com isso faz de mim, por esse ato mesmo de reconhecimento, um sujeito livre e autônomo. Passo a sentir não exatamente como se o mundo simplesmente existisse para mim, mas como se estivesse significativamente "centrado" em mim, e eu, por minha vez, significativamente "centrado" nele. A ideologia, para Althusser, é o conjunto de crenças e práticas que provoca essa "centrali-

zação". Ela é muito mais sutil, generalizada e inconsciente do que uma série de doutrinas explícitas: é o próprio meio no qual eu "vivo" a minha relação com a sociedade, o reino dos signos e práticas sociais que me ligam à estrutura social e me emprestam um senso de propósito e de identidade coerentes. A ideologia, nesse sentido, pode incluir o ato de ir à Igreja, de votar, de dar passagem primeiramente às mulheres; pode compreender não só predileções conscientes, como minha profunda dedicação à monarquia, mas também a maneira pela qual me visto ou o carro que tenho, minhas imagens profundamente inconscientes dos outros e de mim mesmo.

O que Althusser faz, em outras palavras, é repensar o conceito de ideologia em termos do "imaginário" de Lacan. Para a relação de um sujeito individual com a sociedade como um todo, a teoria de Althusser assemelha-se, na teoria de Lacan, à relação da criança pequena com sua imagem no espelho. Em ambos os casos, o sujeito humano é dotado de uma imagem satisfatoriamente unificada de seu eu, ao identificar-se com um objeto que reflete essa imagem de volta para ele, em circuito fechado, narcisista. E também em ambos os casos, essa imagem implica um reconhecimento *imperfeito*, já que idealiza a real situação do sujeito. De fato, a criança não está tão integrada quanto a sua imagem no espelho sugere; de fato eu não sou o sujeito coerente, autônomo, autogerador, consciente de que existo na esfera ideológica, mas a função "descentralizada" de vários determinantes sociais. Devidamente cativado pela imagem de mim mesmo, a ela me condiciono; e é por meio dessa "sujeição" que me torno sujeito.

A maioria dos comentaristas parece concordar em que o interessante ensaio de Althusser possui suas falhas. Ele supõe, por

exemplo, que a ideologia pouco mais é do que uma força opressiva que nos subjuga, sem deixar espaço suficiente para as realidades da *luta* ideológica; e encerra alguns erros sérios ao interpretar Lacan. Mesmo assim, a obra é uma tentativa de mostrar a relevância da teoria lacaniana para questões que transcendem o âmbito do consultório; o ensaio percebe, com acerto, que a obra de Lacan tem implicações profundas para várias áreas, além da própria psicanálise. Na verdade, reinterpretando o freudismo em termos de linguagem, atividade eminentemente social, Lacan nos permite explorar as relações entre o inconsciente e a sociedade humana. Uma maneira de descrever sua obra é dizer que ela nos faz reconhecer que o inconsciente não é uma região pulsante, tumultuada, particular, "dentro" de nós, mas um efeito de nossas relações com os outros. O inconsciente está, por assim dizer, antes "fora" do que "dentro" de nós – ou melhor, ele existe "entre" nós, como existem as nossas relações. É elusivo não tanto por estar profundamente enterrado em nossa mente, mas porque é uma espécie de vasta e emaranhada rede que nos cerca e se tece por nosso intermédio, e que portanto nunca pode ser fixada. A melhor imagem para ilustrar essa rede, que está além de nós e ao mesmo tempo constitui o estofo de que somos feitos, é a própria linguagem. De fato, a participação inconsciente é, para Lacan, um efeito particular da linguagem, um processo de desejo posto em movimento pela diferenciação. Quando ingressamos na ordem simbólica, entramos na própria linguagem; não obstante, essa linguagem, tanto para Lacan como para os estruturalistas, nunca está totalmente sob nosso controle individual. Pelo contrário, como já vimos, a linguagem é aquilo que nos *divide* internamente, e não um instrumento que somos capaz de

manipular com confiança. A linguagem sempre preexiste em relação a nós: ela está sempre "em seu lugar", esperando para nos atribuir *nossos* lugares dentro dela. Está pronta e esperando por nós tal como os nossos pais, e nunca a dominaremos totalmente ou a submeteremos aos nossos próprios fins, tal como jamais seremos capazes de nos livrarmos do papel dominante que nossos pais desempenham em nossa constituição. A linguagem, o inconsciente, os pais, a ordem simbólica; na obra de Lacan esses termos não são propriamente sinônimos, mas estão intimamente ligados. Lacan por vezes os menciona como o "Outro" – aquilo que, como a linguagem, é sempre anterior a nós e sempre nos escapará, aquilo que sobretudo nos deu o ser como sujeitos, mas que sempre escapa à nossa apreensão. Vimos que para Lacan nosso desejo inconsciente é dirigido para esse Outro, na forma de uma realidade em última instância satisfatória, que nunca podemos ter. Mas também é certo que para Lacan nosso desejo é, de certa maneira, sempre *recebido* do Outro. Desejamos aquilo que outros – nossos pais por exemplo – inconscientemente desejam para nós; e o desejo só pode se verificar porque somos colhidos por relações lingüísticas, sexuais e sociais – todo o campo do "Outro" – que o geram.

Lacan não se interessa muito pela relevância social de suas teorias, e certamente não "resolve" o problema da relação entre sociedade e inconsciente. O freudismo como um todo, porém, permite-nos formular essa pergunta, que pretendo examinar agora com base em um exemplo literário concreto: o romance *Filhos e amantes*, de D. H. Lawrence. Até mesmo os críticos conservadores, que vêem com desconfiança expressões como "complexo de Édipo", considerando-as como um estranho jar-

gão, por vezes admitem haver alguma coisa nesse texto que notoriamente se assemelha ao famoso drama de Freud. (É interessante observar de passagem que críticos de mentalidade convencional parecem contentes em empregar expressões tais como "símbolo", "ironia dramática" e "tessitura densa", embora continuem a resistir teimosamente a expressões como "significador" e "descentralizante".) Na época em que escreveu *Filhos e amantes*, Lawrence, pelo que sabemos, conhecia indiretamente a obra de Freud, através de sua esposa, a alemã Frieda. Contudo, não existem provas de que ele tivesse qualquer conhecimento direto ou detalhado dessa obra, fato que pode ser considerado uma extraordinária e particular confirmação da doutrina de Freud. Isso porque *Filhos e amantes*, sem parecer estar ciente disso, é um romance profundamente edipiano: o jovem Paul Morel, que divide a mesma cama com sua mãe, trata-a com a ternura de um amante e sente uma forte hostilidade para com seu pai; ao se transformar no homem Morel, incapaz de manter uma relação plena com uma mulher, ele consegue por fim uma possível libertação dessa condição matando a mãe em um ambíguo ato de amor, vingança e autolibertação. A Sra. Morel, por sua vez, tem ciúme da relação de Paul com Miriam e se comporta como uma amante rival. Paul deixa Miriam para ficar com a mãe; ao deixá-la, porém, também está inconscientemente rejeitando a mãe que existe *nela*, ou seja, aquilo que lhe parece ser a sufocante possessividade espiritual da moça.

O desenvolvimento psicológico de Paul, porém, não ocorre em um vazio social. Seu pai, Walter Morel, é mineiro, ao passo que sua mãe pertence a uma classe social ligeiramente superior. A Sra. Morel preocupa-se em fazer com que Paul não siga a profissão do pai, preferindo que ele tenha um emprego

burocrático. Ela não trabalha fora; é dona de casa: a organização familiar dos Morel enquadra-se no conceito conhecido como "divisão sexual do trabalho", que na sociedade capitalista se manifesta na forma do pai sendo usado como força de trabalho no processo produtivo, enquanto à mãe cabe a "manutenção" material e emocional dele e da força de trabalho do futuro (os filhos). A alienação do Sr. Morel em relação à intensa vida emocional de seu lar deve-se em parte a esta divisão social, que o afasta de seus próprios filhos, aproximando-os emocionalmente mais da mãe. Se, como acontece com Walter Morel, o trabalho do pai é particularmente fatigante e opressivo, seu papel na família provavelmente será ainda menor: o contato humano de Morel com os filhos se reduz à sua atividade prática na casa. Acresce que sua falta de instrução torna-lhe difícil articular seus sentimentos, fato que aumenta ainda mais a distância entre ele e a família. A natureza cansativa de seu trabalho, rigidamente disciplinado, contribui para criar nele uma irritabilidade e uma violência ainda maiores com relação à vida doméstica, o que leva seus filhos ainda mais para junto da mãe, além de estimular a possessividade ciumenta que a Sra. Morel tem por eles. Para compensar sua situação inferior no trabalho, o pai luta para afirmar uma autoridade masculina tradicional em casa, o que só contribui para aumentar seu distanciamento com relação aos filhos.

No caso dos Morel, esses fatores sociais são ainda mais complicados pela distinção de classe entre eles. Morel tem aquilo que o romance considera uma incapacidade caracteristicamente proletária de articulação: ele pende mais para o aspecto físico e para a passividade: *Filhos e amantes* retrata os mineiros como criaturas do mundo subterrâneo, que vivem a vida do

corpo, e não da mente. Trata-se de um retrato curioso, já que em 1912, o ano em que Lawrence terminou o livro, os mineiros fizeram a maior greve já vista na Grã-Bretanha. Um ano depois, ano em que foi publicado o romance, a maior tragédia dos últimos cem anos envolvendo mineiros teve como conseqüência uma irrisória multa a uma empresa administrativa extremamente negligente, e a guerra de classes estourou por todos os campos carboníferos britânicos. Tais fatos, de aguçada consciência política e complexa organização, não foram atos de arruaceiros irresponsáveis. A Sra. Morel (talvez seja significativo o fato de não nos inclinarmos a usar o seu primeiro nome) pertence à classe média baixa, é razoavelmente instruída, lúcida e decidida. Ela simboliza, portanto, aquilo que o sensível e artístico Paul tem esperanças de realizar: a aproximação emocional entre ele e a mãe, e o distanciamento do pai é, logicamente, um abandono do mundo empobrecido e explorador da mina de carvão em favor da vida da consciência emancipada. A tensão potencialmente trágica em que Paul se vê, e que quase o destrói, nasce do fato de ser a sua mãe, ao mesmo tempo, a fonte da energia que ambiciosamente o impulsionava para além de sua casa e da mina, e a poderosa força emocional que o prende.

A leitura psicanalítica do romance, portanto, não precisa ser vista como alternativa a uma interpretação social. Falamos, ao contrário, de duas faces ou aspectos de uma mesma situação humana. Podemos discutir a imagem "fraca" que Paul faz do pai e a imagem "forte" que faz de sua mãe, tanto em termos edipianos quanto classistas; podemos ver como as relações humanas entre um pai ausente e violento, a mãe ambiciosa e emocionalmente exigente, e o filho sensível, são compreensí-

veis tanto em termos de processos inconscientes como em termos de certas forças e relações sociais. (Naturalmente alguns críticos não consideram aceitável nenhuma das duas abordagens, e preferem uma leitura "humana" do romance. Não é fácil saber o que significa esse "humano", que exclui as situações concretas da vida dos personagens, seus empregos e histórias, a significação mais profunda de suas relações pessoais e de suas identidades, sua sexualidade, e assim por diante.) Tudo isto, porém, ainda está limitado ao que se poderia chamar de "análise do conteúdo", pois focaliza antes o que é dito do que a maneira de dizê-lo, o "tema" mais do que a "forma". Mas podemos estender essas considerações à própria "forma", a aspectos tais como a maneira pela qual o romance apresenta e estrutura a narrativa, o modo como delineia as personagens, qual o foco narrativo adotado. Parece evidente, por exemplo, que o texto se identifica com e endossa – em grande parte mas não totalmente – o foco narrativo de Paul: como a narrativa é vista principalmente através dele, não temos nenhum outro testemunho real, exceto o seu. Quando Paul passa para o primeiro plano da história, seu pai fica relegado ao segundo. *Grosso modo*, o romance também é mais "introspectivo" no tratamento da Sra. Morel do que no de seu marido. Na verdade, poderíamos dizer que a obra se organizada de sorte a ressaltar a mãe e obscurecer o pai, recurso formal que reforça as atitudes do próprio protagonista. A maneira pela qual a narrativa é estruturada, em outras palavras, de certo modo conspira com o inconsciente de Paul: não é claro ao leitor, por exemplo, que Miriam, apresentada no texto principalmente do ponto de vista de Paul, de fato mereça a irritada impaciência que provoca nele, e muitos leitores terão a sensação de que o romance é, de certa forma,

"injusto" para com ela. (A Miriam da vida real, Jessie Chambers, partilhava com veemência dessa opinião, mas isso não é pertinente aos propósitos de nosso estudo.) Mas como justificar essa sensação de injustiça, quando o ponto de vista de Paul sempre é enfatizado como nossa fonte supostamente fidedigna de evidências?

Por outro lado, há aspectos do romance que parecem contrariar essa apresentação "versada". Como propôs com sensibilidade H. M. Daleski: "O peso do comentário hostil que Lawrence faz contra Morel é equilibrado pela simpatia inconsciente com que ele é apresentado dramaticamente, enquanto o elogio explícito à Sra. Morel é questionado pela dureza de seu caráter ao agir."[4] Nos termos que usamos para Lacan, o romance não diz exatamente o que quer dizer nem quer dizer o que diz. Isso pode ser explicado, em parte, pela psicanálise: a relação edipiana do rapaz com o pai é ambígua, pois o pai é amado e ao mesmo tempo inconscientemente odiado como um rival, e o menino procura protegê-lo contra a agressão inconsciente que ele, filho, sente por seu próprio pai. Outra razão dessa ambigüidade, porém, é a de que em um nível o romance vê muito bem que embora Paul deva rejeitar o mundo restrito e violento dos mineiros para aventurar-se na consciência da classe média, essa consciência de forma alguma deve ser totalmente admirada. Nela há muitos elementos dominadores e negadores da própria vida, ao mesmo tempo em que há muito de valioso, tal como podemos perceber pelo caráter da Sra. Morel. É Walter Morel, pelo que nos diz o texto, que "negou o deus que havia nele"; mas é difícil considerar justificada essa pesa-

▼

4. *The Forked Flame: A Study of D. H. Lawrence* (Londres, 1968), p. 43.

da interpolação do autor, por mais solene e interferente que ela seja. Isso porque o romance que nos *diz* isso, também nos *mostra* o contrário. Mostra-nos as maneiras pelas quais Morel ainda está vivo, mas não nos pode impedir de ver como o menosprezo por ele guarda uma estreita relação com a própria organização da narrativa, que se desloca dele para o seu filho; a obra também nos mostra, intencionalmente ou não, que mesmo que Morel tenha "negado o deus que havia nele", a culpa, em última análise, não cabe a ele, mas ao capitalismo predatório que não lhe atribui outro papel senão o de um dente na sua roda da produção. O próprio Paul, decidido como está a abandonar o mundo do pai, não pode enfrentar essas verdades, como também não as pode enfrentar explicitamente o romance: ao escrever *Filhos e amantes*, Lawrence não escrevia apenas sobre a classe operária, mas também dela se libertava. Contudo, em incidentes reveladores como a reaproximação final de Baxter Dawes (de certa forma uma figura paralela à de Morel) da mulher Clara, o romance, "inconscientemente", procura reparar o erro de ter elevado Paul (que nesse incidente é mostrado sob um aspecto muito mais negativo) à custa de seu pai. A reparação final que Lawrence oferece a Morel está na figura de Mellors, o protagonista "feminino" e, não obstante, poderosamente masculino de *O amante de Lady Chatterley*. O romance nunca permite que Paul critique plena e amargamente a possessividade materna, que pareceria justificada pelas evidências "objetivas". Mas a maneira pela qual a relação entre mãe e filho é dramatizada, permite-nos ver por que isso não ocorre.

Ao ler *Filhos e amantes*, atentando para esses aspectos do romance, estamos construindo o que se poderia chamar de "subtexto" para a obra – um texto que está inserido nela, visível

em certos pontos "sintomáticos" de ambigüidade, evasão ou ênfase exagerada, e que nós, como leitores, somos capazes de "escrever", mesmo que o romance em si não o escreva. Toda obra literária encerra um ou mais desses subtextos, e há um sentido no qual se pode falar deles como o "inconsciente" da própria obra. As introvisões da obra, como ocorre com todos os escritos, estão profundamente relacionadas com sua cegueira: aquilo que ela não diz, e *como* não o diz, pode ser tão importante quanto o que diz; e o que parece estar ausente, ser marginal ou ambivalente a respeito dela, pode constituir uma chave mestra para as suas significações. Não estaremos simplesmente rejeitando ou invertendo "aquilo que o romance diz", se argumentarmos, por exemplo, que Morel é o verdadeiro herói, e que sua mulher é o vilão. O ponto de vista de Paul não pode ter a sua validade negada: a mãe é sem dúvida uma fonte incomparavelmente mais rica de simpatia do que o pai. O que buscamos, contudo, é aquilo que essas afirmações inevitavelmente calam ou suprimem; o que examinamos são as maneiras pelas quais o romance não é perfeitamente idêntico a si mesmo. A crítica psicanalítica, em outras palavras, pode ir além da caça aos símbolos fálicos; ela nos pode dizer alguma coisa sobre a maneira pela qual os textos literários se formam, e revelar alguma coisa sobre o significado dessa formação.

Em linhas gerais, podemos dividir a crítica literária psicanalítica em quatro tipos, dependendo daquilo que ela toma por objeto de atenção. Ela pode se voltar para o *autor* da obra, para o *conteúdo*, para a *construção formal*, ou para o *leitor*. A maior parte da crítica psicanalítica tem sido dos dois primeiros tipos, que de fato são os mais limitados e problemáticos.

A análise psicanalítica do autor é um trabalho especulativo que enfrenta os mesmos tipos de problemas que examinamos ao discutirmos a relevância da "intenção" do autor para as obras literárias. A psicanálise do "conteúdo" – comentários sobre as motivações inconscientes das personagens, ou sobre a significação psicanalítica de objetos ou acontecimentos do texto – tem um valor limitado, mas à semelhança da notória caça ao símbolo fálico, é com muita freqüência redutiva. As investidas esporádicas do próprio Freud no campo da arte e da literatura se fizeram principalmente nesses dois níveis. Ele escreveu uma fascinante monografia sobre Leonardo da Vinci, um ensaio sobre a estátua "Moisés", de Michelangelo, e algumas análises literárias, notadamente sobre um pequeno romance do autor alemão Wilhelm Jensen, intitulado *Gradiva.* Esses ensaios ou oferecem uma explicação psicanalítica do próprio autor, tal como ele se revela em sua obra, ou examinam sintomas do inconsciente na arte, tal como o faríamos na vida. Em ambos os casos, a "materialidade" do próprio artefato, sua constituição formal específica, tende a passar despercebida.

Também inadequada é a sempre lembrada opinião de Freud sobre a arte: sua comparação da arte com a neurose[5]. Com isso quis ele dizer que o artista, como o neurótico, é oprimido por necessidades instintivas excepcionalmente poderosas, que o levam a afastar-se da realidade e aproximar-se da fantasia. Ao contrário de outras fantasias, porém, o artista sabe como desenvolver, dar forma e amenizar seus próprios sonhos, de modo que os torne aceitáveis a outros – pois, egoístas e invejosos que

▼

5. Ver o ensaio de Freud, "Creative Writers and Day-Dreaming", em James Strachey (org.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Londres, 1953-73), vol. IX.

somos, nossa tendência, na opinião de Freud, é a de considerar repulsivos os devaneios de outras pessoas. Para que se verifiquem essa amenização e formulação de fantasias, é de crucial importância o poder da forma artística, que proporciona ao leitor ou espectador aquilo que Freud chama de "prazer preliminar", afrouxando suas defesas contra a realização dos desejos de outros e permitindo-lhe, com isso, suspender por um breve momento a repressão e experimentar um prazer proibido com os seus processos inconscientes. O mesmo se pode dizer, guardadas as devidas proporções, da teoria das piadas de Freud, expressa em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905): as piadas expressam um impulso agressivo ou libidinal normalmente censurado, mas que se torna socialmente aceitável devido à sua "forma", seu espírito e seu jogo verbal.

As questões de forma, portanto, fazem parte das reflexões de Freud sobre a arte, mas a imagem do artista como um neurótico é, sem dúvida, demasiado simples – é a caricatura que os homens práticos fazem do romântico distraído, que vive no "mundo da lua". Muito mais sugestivo para a teoria literária psicanalítica é o comentário de Freud sobre a natureza do ato de sonhar, feito em sua obra-prima *A interpretação dos sonhos* (1900). As obras literárias envolvem, é claro, um trabalho consciente, ao passo que os sonhos não; nesse sentido, elas se assemelham menos aos sonhos do que às piadas. Tendo presente essa ressalva, porém, o que Freud diz em seu livro é altamente significativo. A "matéria-prima" do sonho, o que Freud chama de seu "conteúdo latente", são os desejos inconscientes, os estímulos corporais vividos durante o sono, as imagens colhidas à experiência do dia anterior. Mas o sonho, em si, é produto de uma transformação intensiva desse material, conhecida

como o "trabalho onírico". Os mecanismos desse trabalho já foram examinados por nós: trata-se das técnicas que o inconsciente utiliza para condensar e deslocar seu material, bem como para descobrir maneiras inteligíveis de representá-lo. O sonho produzido por esse trabalho, o sonho de que nos recordamos, é chamado por Freud de "conteúdo manifesto". O sonho, portanto, não é apenas a "expressão" ou "reprodução" do inconsciente: entre este e o sonho intervém um processo de "produção", ou transformação. A "essência" do sonho, para Freud, não está na matéria-prima ou no "conteúdo latente", mas no próprio trabalho onírico: essa "prática" é que constitui o objeto de sua análise. Uma fase do trabalho onírico, conhecida como "revisão secundária", consiste na reorganização do sonho de modo a apresentá-lo na forma de uma narrativa relativamente coerente e compreensível. A revisão secundária sistematiza o sonho, preenche suas lacunas, soluciona suas contradições e reordena seus elementos caóticos em uma fábula mais coerente.

A maior parte da teoria literária que examinamos até agora no presente livro, poderia ser considerada uma forma de "revisão secundária" do texto literário. Em sua busca obsessiva de "harmonia", "coerência", "estrutura profunda" ou "significação essencial", essa teoria preenche as lacunas do texto e ameniza suas contradições, domesticando seus aspectos díspares e solucionando seus conflitos. E o faz para que o texto possa ser, por assim dizer, "consumido" com maior facilidade – para tornar mais simples o caminho do leitor, que não será perturbado por irregularidades não explicadas. Grande parte da erudição literária, em particular, é claramente dedicada a esse fim, "resolvendo" ambigüidades e preparando o texto para ser exa-

minado, sem problemas, pelo leitor. Um exemplo extremo dessa revisão secundária, embora não totalmente atípico da interpretação crítica em geral, é o tipo de interpretação de "The Waste Land", de T. S. Eliot, segundo a qual o poema é lido como a história de uma menina que vai passear de trenó com seu tio, o Arquiduque, muda de sexo algumas vezes em Londres, vê-se envolvida em uma busca do Santo Graal e acaba pescando tristemente no extremo de uma árida planície. O material diversificado e fragmentado do poema de Eliot é reduzido a uma narrativa coerente; os sujeitos humanos dispersos da obra são unificados em um único ego.

Grande parte da teoria literária que focalizamos também tende a ver a obra literária como uma "expressão" ou "reflexão" da realidade; ela ordena a experiência humana, ou materializa uma intenção do autor, ou ainda reproduz as estruturas da mente humana em suas próprias estruturas. De outra parte, a explicação dos sonhos por Freud permite-nos ver a obra literária não como um reflexo, mas como uma forma de produção. Como o sonho, a obra toma certas "matérias-primas" – linguagem, outros textos literários, maneiras de perceber o mundo – e as transforma, utilizando-se para isso de certas técnicas, em um produto. As técnicas pelas quais essa produção é realizada são os vários recursos que conhecemos como "formas literárias". Ao trabalhar sobre suas matérias-primas, o texto literário tende a condicioná-las à sua forma de revisão secundária: a menos que se trate de um texto "revolucionário" como *Finnegans Wake*, ele tentará organizá-las em um todo razoavelmente coerente e consumível, mesmo que nem sempre seja bem-sucedido, como ocorre com *Filhos e amantes*. E assim como o texto-sonho pode ser analisado, decifrado, decomposto de sor-

te a revelar alguma coisa do processo pelo qual foi produzido, também se pode fazer o mesmo com a obra literária. Uma leitura "ingênua" da literatura poderia ficar aquém do produto textual em si, tal como eu poderia ouvir o relato de um sonho sem me preocupar em examiná-lo mais profundamente. Por outro lado, a psicanálise é, na frase de um de seus intérpretes, uma "hermenêutica da suspeita": sua preocupação não é apenas "ler o texto", mas descobrir os processos, o trabalho onírico, através do qual o texto foi produzido. Para isso, ela focaliza em particular aquilo que foi chamado de trechos "sintomáticos" no texto-sonho: deformações, ambigüidades, omissões e elisões, que podem constituir um modo especialmente valioso de acesso ao "conteúdo latente", ou impulsos inconscientes, que participaram de sua criação. A crítica literária, como já vimos no caso do romance de Lawrence, é capaz de fazer algo semelhante: observando aparentes evasões, ambivalências e pontos de intensidade na narrativa – palavras que não são ditas, palavras que são reiteradas com excepcional freqüência, duplicações e lapsos de linguagem – ela pode começar a investigar as camadas de revisão secundária e revelar alguma coisa do "subtexto" que, como um desejo inconsciente, a obra ao mesmo tempo revela e disfarça. Em outras palavras, ela pode observar não só o que o texto diz, mas também o modo como ele *funciona*[6].

Parte da crítica freudiana chegou a realizar esse projeto até certo ponto. Em *The Dynamics of Literary Response*, de 1968, o crítico americano Norman N. Holland, seguindo os passos de Freud, considera as obras literárias estímulos que movimen-

▼

6. Para uma aplicação marxista da teoria freudiana do sonho ao texto literário, ver Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (Londres, 1978), pp. 150-1, e Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (Londres, 1976), pp. 90-2.

tam no leitor um jogo mútuo de fantasias inconscientes e de defesas conscientes contra elas. A obra é agradável porque, utilizando-se de recursos formais dúbios, transforma nossas ansiedades e desejos mais profundos em significações socialmente aceitáveis. Se ela não "amenizasse esses desejos com sua forma e sua linguagem, permitindo-nos um domínio suficiente deles, bem como uma defesa contra eles, ela seria inaceitável; mas também o seria se apenas intensificasse nossas repressões. Trata-se, com efeito, de pouco mais do que uma reformulação, sob roupagem freudiana, da velha oposição romântica entre o conteúdo turbulento e a forma harmonizadora. A forma literária, conforme observa o crítico americano Simon Lesser em *Fiction and the Unconscious*, de 1957, tem uma "influência tranqüilizadora", combatendo a ansiedade e celebrando nossa dedicação à vida, ao amor e à ordem. Por meio dela, segundo Lesser, "rendemos homenagem ao superego". Mas como interpretar as formas modernistas que pulverizam a ordem, subvertem a significação e detonam nossa autoconfiança? É a literatura apenas uma espécie de terapia? Uma obra posterior de Holland parece mostrar que ele assim pensa: *Five Readers Reading*, de 1975, examina as reações inconscientes dos leitores aos textos literários, a fim de verificar como esses leitores adaptam suas identidades no processo de interpretação, ao mesmo tempo em que com isso descobrem uma tranqüilizadora unidade em si mesmos. Holland acredita ser possível abstrair da vida de uma pessoa uma "essência imutável" de identidade, o que coloca sua obra no grupo da chamada "psicologia do ego" americana – uma versão civilizada do freudianismo, que desloca a atenção do "sujeito dividido" da psicanálise clássica para a unidade do ego. Trata-se de uma psicologia preocupada em adap-

tar o ego à vida social: por meio de técnicas terapêuticas, o indivíduo é "situado" em seu papel natural e sadio, tal como o jovem executivo que usa a marca adequada de carro, sendo que quaisquer traços preocupantes de personalidade que se desviem dessa norma serão "tratados". Com esse tipo de psicologia, o freudianismo, que começou como um escândalo e uma afronta à sociedade de classe média, torna-se uma maneira de subscrever seus valores.

Dois críticos americanos bastante diferentes que possuem uma dívida para com Freud são Kenneth Burke, que combina de maneira eclética Freud, Marx e a lingüística para produzir sua própria visão sugestiva da obra literária enquanto forma de ação simbólica, e Harold Bloom, que usou a obra de Freud para lançar uma das teorias literárias mais ousadamente originais da década passada. O que Bloom faz, com efeito, é reescrever a história literária em termos do complexo de Édipo. Os poetas vivem preocupados à sombra de um poeta "forte" anterior a eles, como filhos oprimidos pelo pai; e qualquer poema pode ser lido como uma tentativa de escapar dessa "ansiedade da influência" pela remodelação sistemática de um poema anterior. O poeta, preso à rivalidade edipiana para com seu castrante "perseguidor", buscará desarmar essa força penetrando-a de dentro, escrevendo de uma maneira que revê, desloca e modifica o poema precursor; nesse sentido, todos os poemas podem ser lidos como uma reescritura de outros poemas, e como "interpretações errôneas", ou "incapacidade de entenderem" tais poemas, como tentativas de isolar sua força esmagadora, para que o poeta possa abrir espaço à sua própria originalidade imaginativa. Todo poeta é, por assim dizer, um "atrasado", o último de uma tradição; o poeta forte é aquele que tem a co-

ragem de reconhecer esse atraso e procura enfraquecer a força do precursor. Na verdade, qualquer poema nada mais é do que essa tentativa de enfraquecimento – uma série de recursos que podem ser vistos tanto como estratégias retóricas quanto como mecanismos de defesa psicanalíticos, que visam a desfazer e a superar outro poema. O significado de um poema é outro poema.

A teoria literária de Bloom representa uma volta apaixonada e desafiadora à "tradição" romântico-protestante de Spenser e Milton a Blake, Shelley e Yeats, tradição esta expulsa pela linhagem conservadora anglo-católica (Donne, Herbert, Pope, Johnson, Hopkins), e demarcada por Eliot, Leavis e seus seguidores. Bloom é o profético porta-voz da imaginação criativa na idade moderna, que lê a história literária como uma heróica batalha gigantesca ou como um vigoroso drama psíquico, confiando na "vontade de expressão" do poeta mais forte em sua luta pela autocriação. Esse corajoso individualismo romântico entra em choque frontal com o *ethos* cético, anti-humanista, de uma era desconstrutiva; de fato, Bloom defendeu o valor da "voz" poética e do gênio contra seus colegas derridianos de Yale (Hartman, de Man, Hillis Miller). Sua esperança é poder arrancar das mandíbulas de uma crítica desconstrutiva, que ele respeita sob certos aspectos, um humanismo romântico que restabeleça o autor, a intenção e o poder da imaginação. Esse humanismo lutará contra o "sereno niilismo lingüista" que Bloom identifica, acertadamente, em grande parte da desconstrução americana, passando do mero desfazer interminável de uma dada significação para uma visão da poesia como vontade e afirmação humanas. O tom vigoroso, combativo, apocalíptico, de muitos de seus escritos, com sua exótica abundância de

termos esotéricos, testemunha o esforço e a falta de esperanças desse empreendimento. A crítica de Bloom revela com clareza o dilema do liberal moderno, ou humanista romântico – o fato de que, de um lado, não é possível uma reversão a uma fé humana serena, otimista, depois de Marx, Freud e do pós-estruturalismo, mas que por outro lado qualquer humanismo que, como o de Bloom, tenha sofrido as pressões agônicas dessas doutrinas, está fadado a comprometer-se com elas, a ser contaminado por elas. As batalhas épicas de gigantes poéticos de Bloom conservam seu esplendor psíquico de uma era pré-freudiana, mas perderam a inocência: são brigas domésticas, cenas de culpa, inveja, ansiedade e agressão. Nenhuma teoria literária humanística que esquecesse tais realidades poderia apresentar-se como reputadamente "moderna"; mas qualquer teoria que assuma tais realidades fatalmente sofrerá a influência moderadora e amargurante delas, a ponto de tornar-se a sua capacidade de afirmação quase que doentiamente obstinada. Bloom avança bastante no claro caminho da desconstrução americana, e só pode voltar ao que é heroicamente humano com um apelo nietzschiano à "vontade de poder" e à "vontade de persuasão" da imaginação individual, fadada a continuar arbitrária e a ser apenas um gesto. Nesse mundo exclusivamente patriarcal de pais e filhos, tudo acaba por centralizar-se, com crescente estridência retórica, no poder, na luta, na força de vontade: para Bloom, a própria crítica é uma forma de poesia, tanto quanto os poemas são, implicitamente, críticas literárias de outros poemas, e a possibilidade de êxito de uma leitura crítica não está, afinal, em seu valor de verdade, mas na força retórica do próprio crítico. É o humanismo em um extremo, fundamentado apenas em sua própria fé afir-

mativa, perdido entre um racionalismo desacreditado e um ceticismo intolerável.

Certo dia, vendo seu neto brincar no cercado, Freud observou que ele atirava longe um brinquedo e exclamava: *fort*! (foi embora), para depois, puxando-o de volta com um barbante, exclamar *da*! (aqui). Isto, o famoso jogo *fort-da*, Freud interpretou em *Além do princípio do prazer* (1920) como o domínio simbólico, pela criança, da ausência materna; mas este jogo também pode ser interpretado como as primeiras percepções da narrativa. O *fort-da* talvez seja a menor história que possamos imaginar: um objeto se perde e em seguida é recuperado. Contudo, até mesmo as mais complexas narrativas podem ser interpretadas como variantes desse modelo: o padrão da narrativa clássica é o de que uma estrutura original é desorganizada e acaba sendo restaurada. Desse ponto de vista, a narrativa é uma fonte de consolo: os objetos perdidos são causa de ansiedade para nós, simbolizando certas perdas inconscientes mais profundas (o nascimento, as fezes, a mãe), e é sempre um prazer vê-los de volta, seguros. Na teoria lacaniana, é um objeto original perdido – o corpo da mãe – que impulsiona a narrativa de nossas vidas, impelindo-nos à busca de substitutos para esse paraíso perdido no interminável movimento metonímico do desejo. Para Freud, é o desejo de volta a um lugar onde não podemos ser atingidos, a existência inorgânica que antecedeu a toda vida consciente, que nos leva a lutar por avançar: nossos inquietos apegos (Eros) são servos do impulso da morte (Tanatos). Em uma narrativa, alguma coisa deve ser perdida, ou estar ausente, para que ela se descubra: se tudo estivesse no lugar, não haveria história a ser contada. Essa perda é per-

turbadora, mas também excitante: o desejo é estimulado por aquilo que não pode possuir totalmente, e esta é uma fonte de satisfação narrativa. Entretanto, se *nunca* o pudéssemos possuir, nossa excitação poderia se tornar intolerável e se transformar em desprazer. Por isso, devemos saber que o objetivo nos será finalmente entregue, que Tom Jones voltará a Paradise Hall e Hercule Poirot descobrirá o assassino. Nossa excitação é liberada de maneira satisfatória: nossas energias foram artificialmente "presas" pelos suspenses e repetições da narrativa, mas apenas como um preparo para seu emprego agradável[7]. Fomos capazes de tolerar o desaparecimento do objeto porque nosso suspense sempre esteve impregnado do conhecimento secreto de que esse objeto reapareceria finalmente. *Fort* só tem significações em relação a *da*.

Mas é claro que o inverso também é verdadeiro. Uma vez instalados na ordem simbólica, não podemos contemplar nem possuir qualquer objeto, sem vê-lo inconscientemente à luz de sua possível ausência, sabendo que sua presença é, de certa maneira, arbitrária e provisória. Se a mãe se afasta, isso é simplesmente um preparo para sua volta; mas quando ela está novamente conosco, não podemos nos esquecer do fato de ela sempre poder desaparecer, talvez para jamais retornar. A narrativa clássica do tipo realista é, de modo geral, uma forma "conservadora", que afasta a nossa ansiedade pela ausência, sob o signo reconfortante da presença. Muitos textos modernistas, como os de Brecht e Beckett, nos lembram de que estamos vendo o que sempre poderia ter acontecido de maneira dife-

▼

7. Ver Peter Brooks, "Freud's Masterplot: Question of Narrative", em Shoshana Felman (org.), *Literature and Psychoanalysis* (Baltimore, 1982).

rente, ou não ter acontecido. Se para a psicanálise o protótipo de toda ausência é a castração – o medo que o menino tem de perder seu orgão sexual, a suposta decepção da menina por ter "perdido" o dela – então esses textos, como diria o pós-estruturalismo, podem ter aceitado a realidade da castração, a inevitabilidade da perda, a ausência e a diferença na vida humana. Lendo-os, também nós somos levados ao encontro dessas realidades, somos levados a nos libertar à força do "imaginário", onde a perda e a diferenciação são inconcebíveis, e onde parecia que o mundo era feito para nós e nós para ele. Não há morte no imaginário, já que a continuação da existência do mundo depende de minha vida, tanto quanto minha vida depende dela. Somente ingressando na ordem simbólica é que enfrentamos a verdade de que podemos morrer, já que a existência do mundo na realidade não depende de nós. Enquanto permanecemos em reinado imaginário do ser, podemos ver erroneamente as nossas identidades, considerá-las como fixas e acabadas, e ver imperfeitamente a realidade como algo imutável. Continuamos, como disse Althusser, nas garras da ideologia, conformando-nos à realidade social como algo "natural", sem indagarmos criticamente pelo modo como esta realidade, e nós mesmos, chegou a ser construída, sendo, portanto, passível de ser transformada.

Vimos, ao falarmos de Roland Barthes, como a literatura conspira, em suas próprias formas, para impedir esse questionamento crítico. O signo "naturalizado" de Barthes equivale ao "imaginário" de Lacan: em ambos os casos, uma identidade pessoal alienada é confirmada por um mundo "dado", inevitável. Isto não significa que a literatura escrita segundo este modo seja necessariamente conservadora naquilo que *diz*; o radicalis-

mo de suas afirmações, porém, pode ser enfraquecido pelas formas em que é expresso. Raymond Williams observou a interessante contradição entre o radicalismo social de grande parte do teatro naturalista (Shaw, por exemplo) e os métodos formais deste mesmo teatro. O discurso da peça pode defender a mudança, a crítica, a rebelião, mas as formas dramáticas – a especificação do mobiliário e a busca de uma "verossimilhança" perfeita – inevitavelmente nos transmitem a sensação da inalterável solidez desse mundo social, até mesmo no que respeita à cor das meias da criada[8]. Para que o teatro rompa com essas maneiras de ver, seria necessário levá-lo, transcendendo o naturalismo, para um modo mais experimental, como de fato o fizeram, mais tarde, Ibsen e Strindberg. Essas formas transfiguradas arrancavam os espectadores da tranqüilidade do reconhecimento – a auto-segurança, que nasce da contemplação de um mundo que nos é familiar. Sob este aspecto, podemos contrastar Shaw com Bertolt Brecht, que usa certas técnicas dramáticas (o chamado "efeito de estranhamento") para tornar chocantemente estranhos os mais conhecidos aspectos da realidade social, desta forma despertando o público para uma nova consciência crítica a respeito deles. Longe de procurar fortalecer o sentimento de segurança do público, Brecht deseja, como ele mesmo diz, "criar contradições entre os espectadores" – abalar suas convicções, desmantelar e reformular as identidades que receberam, e desmascarar esse sentimento do eu, revelando-o como uma ilusão ideológica.

Podemos perceber outro ponto de convergência entre as teorias política e psicanalítica na obra da filósofa feminista Ju-

▼

8. Ver Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht* (Londres, 1968), Conclusão.

lia Kristeva, cujo pensamento é muito influenciado por Lacan; tal influência, porém, cria um problema para qualquer feminista. Isso porque a ordem simbólica de que Lacan fala é, na realidade, a ordem sexual e social patriarcal da moderna sociedade de classes, estruturada em torno do "significante transcendental" do falo, dominado pela Lei que o pai representa. Portanto, não há como uma feminista, ou pró-feminista, celebrar sem críticas a ordem simbólica à custa do imaginário; ou, pelo contrário, a opressividade das relações sociais e sexuais concretas desse sistema constitui precisamente o alvo da crítica feminista. Em seu livro *A revolução da linguagem poética* (1974), Kristeva opõe o simbólico não tanto ao imaginário, mas ao que ela chama de "semiótico". Por "semiótico" entende a autora um padrão ou jogo de forças que pode ser percebido em cada linguagem, e que representa uma espécie de resíduo da fase pré-edipiana. A criança, nessa fase, ainda não tem acesso à linguagem ("infante" significa "incapaz de falar"), mas podemos imaginar que seu corpo seja atravessado em todos os sentidos por uma onda de "pulsões" ou impulsos que, a esta altura, são relativamente desorganizados. Esse padrão rítmico pode ser considerado uma forma de linguagem, embora ainda não dotada de significação. Para que a linguagem como tal ocorra, esse fluxo heterogêneo deve apresentar-se como se estivesse picado, articulado em termos estáveis, de modo que ao ingressar na ordem simbólica tal processo "semiótico" é reprimido. A repressão, porém, não é total, já que ainda é possível discernir o semiótico, como uma espécie de pressão pulsional dentro da própria linguagem, no tom, ritmo, características concretas e materiais da linguagem, mas também em contradições, falta de significação, perturbações, silêncio e ausência. O semiótico

é a "outra" linguagem que, não obstante, está intimamente ligada a ele. Como nasce da fase pré-edipiana, ele se relaciona com o contato que a criança tem com o corpo materno, ao passo que o simbólico, como já vimos, associa-se à Lei do pai. O semiótico guarda, desta forma, uma estreita relação com a feminilidade, mas não é, de modo algum, uma linguagem exclusiva das mulheres, pois surge de um período pré-edipiano que não faz distinções de gênero.

Kristeva considera essa "linguagem" do semiótico como um meio de enfraquecer a ordem simbólica. Nos escritos de alguns poetas simbolistas franceses e de outros autores de vanguarda, as significações relativamente seguras da linguagem "comum" são perturbadas e interrompidas por esse fluxo de significações, que pressiona o signo lingüístico até um limite extremo, valoriza suas propriedades tonais, rítmicas e materiais, e cria um jogo de impulsos inconscientes no texto, que ameaça romper os significados sociais existentes. O semiótico é fluido e parcial, uma espécie de agradável excesso criativo em relação ao significado preciso, e experimenta um prazer sádico em destruir ou negar tais signos. Ele se opõe a todas as significações fixas, transcendentais, e como as ideologias da moderna sociedade de classes dominada pelo homem recorre a esses signos fixos para o seu poder (Deus, Estado, ordem, propriedade etc.), essa literatura transforma-se em uma espécie de equivalente, na esfera da língua, da revolução na esfera política. O leitor desses textos também é submetido a um processo de "perturbação", ou é "descentralizado" por essa força lingüística, levado a contradições, incapacitado de tomar qualquer "posição de sujeito" simples em relação a essas obras polimorfas. O semiótico confunde todas as divisões estanques entre

masculino e feminino – é uma forma "bissexual" de escrita – e se propõe a desconstruir todas as escrupulosas oposições binárias – adequado/inadequado, norma/desvio, sadio/insano, meu/teu, autoridade/obediência – pelas quais sobrevivem sociedades como a nossa.

O escritor de língua inglesa que talvez exemplifique de maneira mais notável as teorias de Kristeva é James Joyce[9]. Aspectos destas teorias também são evidentes nos escritos de Virginia Woolf, cujo estilo fluido, difuso, sensorial, oferece resistência ao tipo de mundo metafísico masculino simbolizado pelo filósofo Mr. Ramsay em *To the Lighthouse*. O mundo de Ramsay trabalha com verdades abstratas, divisões estanques e essências fixas: é um mundo patriarcal, pois o falo é o símbolo da verdade segura, idêntica a si mesma, que não pode ser questionada. A sociedade moderna, como diriam os pós-estruturalistas, é "falocêntrica"; também é, como já vimos, "logocêntrica", pois acredita que seus discursos possam nos proporcionar acesso imediato à verdade plena e à presença das coisas. Jacques Derrida aglutinou esses dois termos no composto "falogocêntrico", que poderíamos traduzir de maneira geral como "dogmático". É esse dogmatismo, pelo qual os que dispõem de poder sexual e social mantêm seu domínio, que a ficção "semiótica" de Virginia Woolf parece questionar.

Isso suscita a controvertida questão, muito debatida na teoria literária feminista, da existência de uma maneira especificamente feminina de escrever. O "semiótico" de Kristeva não é, como já vimos, *inerente* à mulher: de fato, a maioria dos autores "revolucionários" que ela discute são homens. Mas como

▼

9. Ver Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (Londres, 1978).

está estreitamente relacionado com o corpo materno, e como há complexas razões psicanalíticas para se acreditar que a mulher conserva uma relação maior com esse corpo do que o homem, poderíamos esperar que tal escrita fosse, no todo, mais típica das mulheres. Algumas feministas rejeitaram veementemente tal teoria, temendo que ela simplesmente reinventasse alguma "essência feminina" de um tipo não-cultural, e talvez desconfiando também de que tudo não passasse de uma versão pretensiosa da opinião sexista de que as mulheres falam mal e falam demais. Em minha opinião, nenhuma dessas convicções está necessariamente implícita na teoria de Kristeva. É importante observar que o semiótico não é uma *alternativa* à ordem simbólica, à língua que poderíamos falar em lugar do discurso "normal": trata-se, antes, de um processo que ocorre *dentro* de nossos sistemas convencionais de signos, que questiona e ultrapassa seus limites. Na teoria lacaniana, quem for totalmente incapaz de ingressar na ordem simbólica, de simbolizar sua experiência por meio da linguagem, se torna psicótico. Poderíamos considerar o semiótico uma espécie de limite interno, uma fronteira da ordem simbólica; e nesse sentido, poderíamos igualmente achar que o "feminino" existe nesta fronteira. Isso porque ele é, ao mesmo tempo, construído com a ordem simbólica – como qualquer gênero –, e não obstante é relegado às suas margens, é considerado inferior ao poder masculino. A mulher está ao mesmo tempo "dentro" e "fora" da sociedade masculina; ela é, ao mesmo tempo, um membro romanticamente idealizado dela e um pária vitimado por ela. Por vezes, a mulher é aquilo que se interpõe entre o homem e o caos; outras vezes é a materialização do próprio caos. É por isso que ela perturba as categorias ordenadas desse regime, apagando

seus contornos bem definidos. As mulheres são representadas na sociedade governada pelos homens, fixadas por signos. Imagem, significações; não obstante, por serem também o aspecto "negativo" daquela ordem social, sempre há nelas alguma coisa que é deixada de lado: algo supérfluo, irrepresentável, que se recusa a ser figurado.

Sob este aspecto, o feminino, um modo de ser e um modo de discurso não necessariamente idênticos às mulheres, significa uma força dentro da sociedade que a ela se opõe. E isso tem implicações políticas evidentes na forma do movimento feminista. O correlato político das teorias de Kristeva – de uma força semiótica que perturba todos os significados e instituições estáveis – parece ser uma espécie de anarquismo. Se essa interminável derrubada de toda estrutura fixa é uma reação inadequada na esfera política, também é inadequada na esfera teórica a suposição de que um texto literário que enfraquece a significação é, *ipso facto*, "revolucionário". É perfeitamente possível que o texto o faça em nome de algum irracionalismo de direita, ou em nome de coisa alguma. O argumento de Kristeva é perigosamente formalista e facilmente caricaturável: a leitura de Mallarmé provocará a derrubada do Estado burguês? É claro que ela não afirma que sim, mas não atenta o suficiente para o *conteúdo* político de um texto, para as condições históricas nas quais se processa a derrubada do significado e para as condições históricas nas quais tudo isso é interpretado e utilizado. O desmantelamento do sujeito unificado não é, em si mesmo, um gesto revolucionário. Kristeva compreende, acertadamente, que o individualismo burguês viceja com esse fetiche, mas sua obra tende a se deter no ponto em que o sujeito foi fragmentado e lançado em contradições. Para Brecht, em

contrapartida, o desmantelamento pela arte de nossas identidades recebidas não se separa da prática da produção de um novo tipo de sujeito humano, que precisaria conhecer não só a fragmentação interna, mas também a solidariedade social; que experimentaria não só as satisfações da linguagem libidinal, mas também as realizações da luta contra a injustiça política. O anarquismo ou libertarianismo implícitos nas sugestivas teorias de Kristeva não são a única forma de política que se segue do seu reconhecimento de que as mulheres, e certas obras literárias "revolucionárias", suscitam uma questão radical quanto à sociedade existente, precisamente porque marcam a fronteira além da qual ela não ousa se aventurar.

Para concluir, vale a pena mencionar uma relação simples e evidente entre a psicanálise e a literatura. Certa ou errada, a teoria freudiana considera que todo comportamento humano é motivado pela fuga da dor e pela busca do prazer: trata-se de uma forma daquilo que em filosofia se chama hedonismo. A razão pela qual a grande maioria das pessoas lê poemas, romances e peças está no fato de elas encontrarem prazer nesta atividade. Tal fato é tão óbvio que dificilmente é mencionado nas Universidades. É reconhecidamente difícil passar alguns anos estudando literatura na maioria das Universidades e ainda continuar a encontrar prazer nisso: muitos cursos universitários de literatura parecem ser organizados de modo que impeçam que tal prazer se prolongue; e quem deles sai sem perder a capacidade de gostar das obras literárias poderia ser considerado herói ou masoquista. Como dissemos anteriormente, o fato de ser a leitura de obras literárias uma atividade agradável criou um problema sério para os que primeiro a estruturaram como "dis-

ciplina" acadêmica: era preciso tornar a coisa toda bem mais intimidadora e desanimadora, para que a "literatura" conquistasse seu lugar como prima digna dos estudos clássicos. Enquanto isso, no mundo lá fora, as pessoas continuavam devorando romances, histórias de suspense e romances históricos, sem terem a menor idéia de que as academias estavam às voltas com tais preocupações.

Um sintoma dessa curiosa situação é o fato de a palavra "prazer" sugerir algo de banal: sem dúvida, ela é menos séria do que a palavra "sério". Dizer que um poema nos é extremamente agradável parece, de alguma forma, uma afirmação crítica menos aceitável do que pretender que o consideramos moralmente profundo. É difícil não achar que a comédia é mais superficial do que a tragédia. Entre os puritanos de Cambridge, que falam atemorizados da "seriedade moral", e os despreocupados cavaleiros de Oxford, que acham George Eliot "divertida", não parece haver muito espaço para uma teoria mais adequada do prazer. Mas a psicanálise é, entre outras coisas, precisamente isso: seu agressivo arsenal intelectual volta-se para a exploração de questões fundamentais, tais como o que as pessoas consideram satisfatório ou não, como aliviar o homem de sua miséria e torná-lo mais feliz. Se o freudianismo é uma ciência, preocupada com uma análise impessoal de forças psíquicas, é também uma ciência interessada em livrar os seres humanos daquilo que frustra suas realizações e seu bem-estar. Trata-se de uma teoria a serviço da prática transformativa, e sob esse aspecto ele tem paralelos na política radical. Reconhece que o prazer e o desprazer são questões extremamente complexas, ao contrário do crítico literário tradicional, para quem as manifestações de aprovação ou desaprovação pessoais são apenas

proposições de "gosto", impossíveis de ser mais bem analisadas. Para esse crítico, dizer que gostamos de um poema é o ponto final da discussão; para outro tipo de crítico, a discussão pode começar exatamente aí.

Não estamos querendo sugerir que só a psicanálise pode oferecer a chave para os problemas do valor e do prazer literários. Gostamos ou não de certos trechos de linguagem não só devido ao jogo inconsciente dos impulsos que nos provocam, mas também devido a certos compromissos e predileções conscientes. Há uma interação complexa dessas duas regiões que deve ser demonstrada no exame detalhado de um texto literário[10]. Os problemas do valor e prazer literários parecem situar-se no ponto em que se juntam a psicanálise, a lingüística e a ideologia, aspecto este ainda pouco investigado. Entretanto, sabemos o suficiente para suspeitar que é bem mais possível dizer por que alguém gosta de certas disposições de palavras do que a crítica literária convencional acreditava.

Mais importante ainda: é possível que com um melhor entendimento dos prazeres e desprazeres que os leitores obtêm da literatura, uma tênue mas significativa luz se possa lançar sobre os problemas mais prementes da felicidade e da miséria. Uma das tradições mais ricas a ser retirada dos escritos de Freud é aquela que está distante das preocupações de Lacan: uma forma de trabalho político-psicanalítico voltado para as questões da felicidade, que afeta sociedades inteiras. Nessa linha, destacaram-se as obras do psicanalista alemão Wilhem Reich, e os escritos de Herbert Marcuse e de outros membros da Es-

▼

10. Ver o ensaio "Poetry, Pleasure and Politics: Yeats's Easter 1916", de minha autoria, na revista *Formations* (Londres).

cola de Frankfurt, preocupados com a investigação social[11]. Vivemos em uma sociedade que, de um lado, nos impele para a busca de uma satisfação imediata e, de outro, impõe a segmentos inteiros da população o adiamento interminável dessa satisfação. As esferas econômica, política e cultural da vida tornam-se "erotizadas", inundadas de mercadorias sedutoras e de imagens atraentes, enquanto as relações sexuais entre homens e mulheres se tornam enfermas e perturbadas. A agressão, nessa sociedade, não é apenas uma questão de rivalidade fraternal: ela se torna a possibilidade crescente de autodestruição nuclear, sendo o impulso de morte legitimizado como estratégia militar. As satisfações sádicas do poder encontram correspondência na conformidade masoquista de muitos dos impotentes. Nessas condições, o título da obra de Freud *A psicopatologia da vida cotidiana* adquire um novo e sinistro sentido. Uma das razões pelas quais precisamos investigar a dinâmica do prazer e do desprazer é a necessidade de sabermos qual volume de repressão e de adiamento da satisfação uma sociedade pode tolerar; como o desejo pode ser desviado de finalidades que consideramos dignas para outras que o menosprezam e degradam; como homens e mulheres concordam por vezes em tolerar a opressão e a indignidade, e em que pontos essa submissão pode falhar. Podemos aprender com a teoria psica-

▼

11. Ver Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism* (Harmondsworth, 1975), trad. bras. *Psicologia de Massas do Fascismo* (M. Fontes); Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (Londres, 1956) e *One Dimensional Man* (Londres, 1958). Ver também Theodor Adorno *et al.*, *The Authoritarian Personality* (Nova York, 1950); e para uma exposição sobre Adorno e a Escola de Frankfurt, Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (Boston, 1973), Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor Adorno* (Londres, 1978), e Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialetic* (Hassocks, 1977).

nalítica mais sobre as razões pelas quais a maioria das pessoas preferem John Keats a Leigh Hunt; também podemos aprender mais sobre a natureza de uma "civilização que, deixando um número tão grande de seus membros insatisfeitos e levando-os à revolta (...) não tem, nem merece, a perspectiva de uma existência duradoura".

CONCLUSÃO:

CRÍTICA POLÍTICA

Ao longo deste livro, examinamos vários problemas concernentes à teoria literária. Contudo, a questão mais importante ainda não foi respondida: qual a *finalidade* da teoria literária? Em primeiro lugar, por que se preocupar com ela? Não haverá no mundo questões mais importantes do que códigos, significantes e leitores?

Vamos examinar apenas uma dessas questões. No momento em que escrevo, calcula-se que existam no mundo mais de 60.000 ogivas nucleares, muitas delas com uma capacidade mil vezes maior do que a bomba que destruiu Hiroshima. A possibilidade de que tais armas sejam usadas enquanto ainda vivermos aumenta cada vez mais. O custo aproximado dessas armas é de 500 bilhões de dólares por ano, ou 1,3 bilhão de dólares por dia. Cinco por cento dessa soma – 25 bilhões de dólares – poderia reduzir drástica e fundamentalmente os problemas da miséria no Terceiro Mundo. Quem achasse que a teoria literária é mais importante do que tais problemas sem dúvida seria considerado um tanto excêntrico, mas talvez apenas um pouco

menos excêntrico do que as pessoas para as quais poderia haver uma certa relação entre esses dois tópicos. O que tem a política internacional a ver com a teoria literária? Por que essa insistência em trazer a política para o âmbito de nossa discussão?

Na verdade, não há necessidade alguma de trazer a política para o âmbito da teoria literária: como acontece com o esporte sul-africano, elas estão juntas há muito tempo. Por "político" entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica; e o que procurei mostrar ao longo do presente livro é que a história da moderna teoria literária é parte da história política e ideológica de nossa época. De Percy Bysshe Shelley a Norman N. Holland, a teoria literária está indissoluvelmente ligada às crenças políticas e aos valores ideológicos. Na verdade, a teoria literária é, em si mesma, menos um objetivo de investigação intelectual do que uma perspectiva na qual vemos a história de nossa época. Tal fato não deveria provocar surpresa, pois qualquer teoria relacionada com a significação, valor, linguagem, sentimento e experiência humanos, inevitavelmente envolverá crenças mais amplas e profundas sobre a natureza do ser e da sociedade humanos, problemas de poder e sexualidade, interpretações da história passada, versões do presente e esperanças para o futuro. Não se trata de *lamentar* que assim seja – de *culpar* a teoria literária por envolver-se com essas questões, contrapondo-a a uma espécie de teoria literária "pura" que poderia se abster delas. Essa teoria literária "pura" é um mito acadêmico: algumas das teorias que examinamos neste livro são claramente ideológicas em suas tentativas de desconhecer totalmente a história e a política. As teorias literárias não devem ser censuradas por serem políticas, mas sim por serem,

em seu conjunto, disfarçada ou inconscientemente políticas; devem ser criticadas pela cegueira com que oferecem como verdades supostamente "técnicas", "auto-evidentes", "científicas" ou "universais" doutrinas que um pouco de reflexão nos mostrará estarem relacionadas com, e reforçarem, os interesses específicos de grupos específicos de pessoas, em momentos específicos. O título deste capítulo, "Conclusão: Crítica política", não pretende significar "Finalmente, uma alternativa política", mas sim "A conclusão é que a teoria literária que examinamos é política".

Não se trata da questão de serem tais tendências disfarçadas ou claras. Por vezes, como acontece com Matthew Arnold, elas não são nenhuma das duas coisas; outras vezes, como em T. S. Eliot, certamente são disfarçadas, mas não inconscientes. Não se questiona o fato de ser política a teoria literária, nem o fato de que o freqüente esquecimento desse detalhe tende a induzir ao erro: o que realmente é questionável é a natureza da sua política. Tal objeção pode ser rapidamente sintetizada dizendo-se que a grande maioria das teorias literárias delineadas neste livro ressaltaram, em lugar de desafiar, os pressupostos do sistema de poder, do que descrevemos algumas das conseqüências atuais. Não quero dizer com isso que Matthew Arnold apoiava as armas nucleares, ou que não há muitos teóricos literários que discordassem, de uma maneira ou de outra, de um sistema no qual alguns enriquecem com os lucros dos armamentos, enquanto outros morrem de fome nas ruas. Não acredito que muitos, talvez a maioria dos críticos e teóricos literários, não se sintam perturbados por um mundo no qual certas economias, estagnadas e deformadas por gerações de exploração colonial, continuem devendo ao Ocidente o paga-

mento mutilante de suas dívidas, ou que todos os teóricos da literatura aprovem uma sociedade como a nossa, na qual uma considerável riqueza privada permanece concentrada nas mãos de uma pequena minoria, enquanto serviços sociais como a educação, saúde, cultura e recreação caem aos pedaços para a grande maioria das pessoas. Ocorre simplesmente que a teoria literária não é considerada relevante para tais questões. Minha opinião, como já disse, é de que a teoria literária tem uma relevância muito particular para este sistema político: ela contribuiu, conscientemente ou não, para manter e reforçar seus pressupostos.

Sempre ouvimos dizer que a literatura está vitalmente relacionada com as situações existenciais do homem: que ela é antes concreta do que abstrata, apresenta a vida em toda a sua rica variedade, e rejeita a investigação conceitual estéril, preferindo o sentimento e o gosto de se estar vivo. Paradoxalmente, a história da moderna teoria literária é a narrativa do afastamento dessas realidades, e da aproximação de uma gama aparentemente interminável de alternativas: o poema em si, a sociedade orgânica, as verdades eternas, a imaginação, a estrutura da mente humana, o mito, a linguagem e assim por diante. Essa fuga da história real pode ser em parte compreendida como uma reação à crítica antiquada, historicamente reducionista, que predominou no século XIX: mas o extremismo dessa reação foi notável. Na verdade, o *extremismo* da teoria literária, sua recusa obstinada, maldosa, interminável e cheia de recursos, de aceitar as realidades sociais e históricas, é o que mais surpreende o estudioso de seus documentos, muito embora "extremismo" seja um termo mais comumente usado para os que buscam chamar a atenção para o papel da literatura na

vida real. No ato mesmo de fugir das ideologias modernas, porém, a teoria literária revela sua cumplicidade, muitas vezes inconsciente, com elas, traindo seu elitismo, sexismo ou individualismo, com a linguagem bastante "estética" ou "apolítica" que lhe parece natural usar para o texto literário. De modo geral, ela supõe que no centro do mundo está um eu individual contemplativo, curvado sobre o seu livro, procurando entrar em contato com a experiência, a verdade, a realidade, a história ou a tradição. É certo que outras coisas também são importantes – um indivíduo está em relação pessoal com outros e somos sempre muito mais do que leitores –, mas muito raramente essa consciência individual, situada em seu pequeno círculo de relações, se transforma na pedra de toque de todo o resto. Quanto mais nos afastamos da rica interioridade da vida pessoal, da qual a literatura é o exemplo supremo, mais descolorida, mecânica e impessoal se torna a existência. Trata-se de uma opinião equivalente, na esfera literária, ao que foi chamado de individualismo possessivo na esfera social, por mais que a primeira atitude possa rejeitar a segunda: ela reflete os valores de um sistema político que subordina a socialidade da vida humana à solitária empresa individual.

Comecei este livro argumentando que a literatura não existe. Nesse caso, como pode a teoria literária existir? Há duas maneiras conhecidas pelas quais qualquer teoria pode se revestir de um claro propósito e de identidade. Qualquer uma delas pode se definir em termos dos seus *métodos* de investigação, ou pode se definir em termos do *objeto* específico que está sendo investigado. Qualquer tentativa de definir a teoria literária em termos de um método característico está destinada ao fracasso. A teoria literária deve refletir a natureza da literatura

e da crítica literária. Mas são muitos os métodos da crítica literária. Podemos discutir a infância asmática do poeta, ou examinar seu emprego peculiar da sintaxe; podemos perceber o roçar das sedas na sibilação do *s*, explorar a fenomenologia da leitura, relacionar a obra literária com o estado da luta de classes, ou descobrir quantos exemplares da obra foram vendidos. Esses métodos nada têm de significativo em comum. Na verdade, têm mais em comum com outras "disciplinas" – a teoria lingüística, a história, a sociologia, e assim por diante – do que entre si. Metodologicamente falando, a crítica literária é uma "não-disciplina". Se a teoria literária é uma reflexão crítica sobre a crítica, segue-se, então, que também ela é uma não-disciplina.

Portanto, a unidade dos estudos literários talvez deva ser procurada em outros aspectos. Talvez a crítica literária e a teoria literária signifiquem apenas qualquer manifestação (em um certo nível de "competência", sem dúvida) sobre um objeto chamado literatura. Talvez seja o objeto, não o método, que distingue e delimita o discurso. Enquanto esse objeto permanece relativamente estável, podemos passar igualmente do método biográfico ao semiótico ou ao mitológico, e ainda saber onde estamos. Mas, como argumentei na Introdução, a literatura não possui essa estabilidade. A unidade do objeto é tão ilusória quanto a unidade do método. A "literatura", conforme observou certa vez Roland Barthes, "é aquilo que é ensinado".

Talvez não seja preciso nos preocuparmos tanto com a falta de unidade metodológica nos estudos literários. Afinal, seria precipitado aquele que definisse a geografia e a filosofia, distinguisse claramente entre sociologia e antropologia, ou apresentasse uma definição apressada de "história". Talvez devamos

celebrar a pluralidade dos métodos críticos, adotar uma postura tolerantemente ecumênica, e alegrarmo-nos com nossa liberdade em relação à tirania de qualquer procedimento exclusivo. Antes de ficarmos demasiado eufóricos, porém, devemos observar que nesse caso também há certos problemas. Entre outras coisas, nem todos esses métodos são mutuamente compatíveis. Por mais generosamente liberais que pretendamos ser, a tentativa de combinarmos o estruturalismo, a fenomenologia e a psicanálise provavelmente nos levaria antes a um esgotamento nervoso do que a uma brilhante carreira literária. Os críticos que se ufanam de seu pluralismo geralmente podem fazê-lo porque os diferentes métodos que usam não são, afinal, tão diferentes assim. E entre outras coisas alguns deles dificilmente chegarão a ser "métodos". Muitos críticos literários são avessos à idéia do método e preferem trabalhar por meio de vislumbres e palpites, intuições e percepções súbitas. E talvez seja uma sorte que esse procedimento ainda não tenha se infiltrado na medicina ou na engenharia aeronáutica. Mesmo assim, não devemos levar totalmente a sério essa modesta rejeição do método, já que os vislumbres e palpites que possamos ter dependerão de uma estrutura latente de suposições, muitas vezes tão teimosa quanto a de qualquer estruturalista. Digno de nota é o fato de essa crítica "intuitiva", apoiada não no método, mas na "sensibilidade inteligente", muitas vezes deixar de intuir, digamos, a presença de valores ideológicos na literatura. Não obstante, pelo seu próprio enfoque, não há razão pela qual isso não deva acontecer. Alguns críticos tradicionais parecem sustentar que outras pessoas adotam teorias, enquanto eles preferem ler a literatura "diretamente". Em outras palavras, nenhuma predileção teórica ou ideológica se interpõe

entre eles e o texto: descrever o universo final de George Eliot como o de "madura resignação" não é ideológico, ao passo que pretender que esse mundo revele evasão e concessão é. Torna-se difícil, portanto, levar tais críticos a um debate sobre pressupostos ideológicos, já que o poder da ideologia sobre eles é mais acentuado em sua convicção honesta de que fazem leituras "inocentes". Era Leavis quem estava sendo "doutrinário" ao atacar Milton, e não C. S. Lewis ao defendê-lo. São os críticos feministas que insistem em confundir a literatura com a política, ao examinarem as imagens que a ficção traça do gênero, e não os críticos convencionais que são políticos ao argumentar que a Clarissa de Richardson é, em grande parte, responsável pelo seu próprio estupro.

Mesmo assim, o fato de alguns métodos críticos serem menos sistemáticos do que outros constitui um embaraço para os pluralistas, que acreditam haver uma certa verdade em tudo. (Esse pluralismo teórico também tem seu correlato na política: a tentativa de compreender o ponto de vista de todos muitas vezes mostra que nós mesmos estamos desinteressadamente em uma posição média ou superior, e que tentar harmonizar pontos de vista conflitantes em um consenso implica uma rejeição da verdade de que certos conflitos só podem ser resolvidos unilateralmente.) A crítica literária é como um laboratório no qual parte do pessoal está sentado com aventais brancos em painéis de controle, ao passo que outros jogam palitinhos ou moedas para o alto. Gentis amadores acotovelam-se com profissionais endurecidos, e depois de aproximadamente um século de estudos da literatura, eles ainda não decidiram a que campo a matéria realmente pertence. Tal dilema é produto da história específica da língua inglesa, e não pode ser realmente solucionado

porque está em jogo muito mais do que um conflito sobre métodos, ou falta deles. A verdadeira razão pela qual os pluralistas tomam por realidade o que imaginam é que na disputa entre diferentes teorias literárias, ou "não-teorias", estão em jogo as estratégias ideológicas rivais, relacionadas com o próprio destino dos estudos ingleses na sociedade moderna. O problema da teoria literária é que ela não é capaz de vencer as ideologias dominantes do capitalismo industrial de nossos dias nem de se unir a elas. O humanismo liberal busca opor-se a, ou pelo menos modificar, essas ideologias, através de sua aversão pelo tecnocrático e da manutenção de uma totalidade espiritual em um mundo hostil. Certos tipos de formalismo e estruturalismo tentam adotar a racionalidade tecnocrática dessa sociedade, desta forma incorporando-se a ela. Northrop Frye e os Novos Críticos acharam que haviam produzido uma síntese dos dois; mas quantos estudantes de literatura os lêem hoje em dia? O humanismo liberal reduziu-se à consciência impotente da sociedade burguesa, sensível e ineficaz. O estruturalismo de certa forma já havia entrado para o museu literário.

A impotência do humanismo liberal é um sintoma de sua relação essencialmente contraditória com o capitalismo moderno. Embora seja parte da ideologia "oficial" dessa sociedade, e embora as "humanidades" existam para reproduzi-lo, a ordem social na qual ele existe dispõe, num certo sentido, de muito pouco tempo para ele. Quem se preocupa com a singularidade do indivíduo, com as verdades imperecíveis da condição humana, ou com a tessitura sensorial das experiências vividas no Foreign Office ou na sala dos diretores da Standard Oil? A aparente deferência reverente do capitalismo para com as artes é uma clara hipocrisia, exceto quando ele pode pendurá-las na

parede como um investimento sólido. Não obstante, os Estados capitalistas continuaram a destinar recursos para os departamentos de Humanas das escolas superiores; e embora tais departamentos sejam habitualmente os primeiros a sofrer cortes orçamentários quando o capitalismo entra em uma de suas crises periódicas, é de duvidar que se trate apenas de hipocrisia, um medo de revelar suas verdadeiras cores filistinas, que leva o capitalismo a oferecer esse apoio relutante. A verdade é que o humanismo liberal é, ao mesmo tempo, altamente ineficaz e a melhor ideologia do "humano" que a atual sociedade burguesa consegue ter. O "indivíduo singular" de fato é importante quando se trata de definir o direito que o empresário tem de obter lucros despedindo homens e mulheres; o indivíduo deve, a qualquer custo, ter o "direito de escolha", desde que isso signifique o direito de pagar uma educação cara para seu filho enquanto outras crianças são privadas da merenda escolar, e não o direito da mulher de decidir quando quer ter filhos. As "verdades imperecíveis da condição humana" incluem verdades como a liberdade e a democracia, cujas essências estão materializadas em nosso modo específico de vida. As "tessituras sensoriais da experiência vivida" podem ser aproximadamente traduzidas como reações viscerais – julgar de acordo com o hábito, o preconceito e o "senso comum", e não de acordo com um conjunto inconveniente, "aridamente teórico", de idéias discutíveis. Afinal de contas, ainda há espaço para as humanidades, por mais que elas sejam desprezadas pelos que nos garantem a liberdade e a democracia.

Portanto, os departamentos de literatura das instituições de ensino superior são parte do aparelho ideológico do moderno Estado capitalista. Não são aparelhos totalmente fidedignos, já

que entre outras coisas a área de Humanas encerra muitos valores, significados e tradições que constituem a antítese das prioridades sociais do Estado, e que além disso são ricos em formas de sabedoria e experiência que estão fora da compreensão do Estado. Ademais, se permitirmos que muitos jovens passem alguns anos apenas lendo livros e conversando, é possível que, em circunstâncias históricas mais abrangentes, eles não só comecem a questionar alguns dos valores que lhes foram transmitidos, mas também comecem a questionar a autoridade que presidiu a essa transmissão. Certamente não há mal algum em que os estudantes questionem os valores que lhes são transmitidos: de fato isto faz parte do próprio significado da educação superior. O pensamento independente, a divergência crítica, a dialética racional são parte da matéria mesma da educação humana. Dificilmente alguém, como disse antes, exigirá que nosso ensaio sobre Chaucer ou Baudelaire chegue inexoravelmente a conclusões prefixadas. Tudo o que se exige é que a linguagem seja manipulada de maneiras aceitáveis. Conseguir o certificado de proficiência em estudos literários outorgado pelo Estado é uma questão de ser capaz de falar e escrever de certas maneiras. É isso que está sendo ensinado, examinado e certificado, não o que o indivíduo pensa ou acredita, embora aquilo que é concebível esteja, é claro, circunscrito pela própria língua. Podemos pensar ou acreditar o que quisermos, desde que falemos aquela língua determinada. Ninguém se preocupa particularmente com o que dizemos, com as posições extremadas, moderadas, radicais ou conservadoras que adotamos, desde que elas sejam compatíveis com uma forma específica de discurso, dentro da qual se articulem. Ocorre apenas que certos significados e posições não são articuladas dentro desse discurso. Os

estudos literários, em outras palavras, são uma questão de significante, e não de significado. As pessoas empregadas para nos ensinar essa forma de discurso lembrar-se-ão se somos ou não capazes de pronunciá-lo com eficácia, muito depois de terem se esquecido do que dissemos.

Os teóricos, críticos e professores de literatura são, portanto, menos fornecedores de doutrina do que guardiões de um discurso. Sua tarefa é preservar esse discurso, ampliá-lo e desenvolvê-lo como for necessário, defendê-lo de outras formas de discurso, iniciar os novatos ao estudo dele e determinar se eles conseguiram dominá-lo com êxito ou não. O discurso, em si, não tem um significado definido, o que não quer dizer que não encerre pressupostos: é antes uma rede de significantes capaz de envolver todo um campo de significados, objetos e práticas. Certos escritos são selecionados como mais redutíveis a esse discurso do que outros; a eles dá-se o nome de literatura, ou de "cânone literário". O fato de esse cânone via de regra ser considerado razoavelmente fixo, por vezes até mesmo eterno e imutável, tem um sentido irônico, porque como o discurso literário crítico não tem significado definido, ele pode, se assim quisermos, voltar sua atenção a mais ou menos qualquer tipo de escrito. Alguns dos mais entusiastas defensores do cânone demonstraram, de tempos em tempos, como o discurso pode operar na escrita "não-literária". De fato, este é o problema da crítica literária: definir para si mesma um objeto específico, a literatura, embora exista como uma série de técnicas discursivas que não têm razão de ficar aquém desse objeto. Se não temos nada melhor a fazer em uma festa, sempre nos resta tentar analisá-la do ponto de vista da crítica literária, falar de seus estilos e gêneros, discriminar suas nuanças significativas

ou formalizar seus sistemas de signos. Esse "texto" pode mostrar-se tão rico quanto o das obras canônicas, e as dissecações críticas que dele se fazem podem ser tão engenhosas quanto as de Shakespeare. Assim, ou a crítica literária confessa que pode tratar as festas tão bem quanto trata Shakespeare – e nesse caso corre o risco de perder sua identidade juntamente com o seu objeto –, ou concorda em que as festas podem ser analisadas de maneira interessante, desde que isso receba algum outro nome: etnometodologia ou fenomenologia hermenêutica, talvez. Sua preocupação é com a literatura, porque a literatura é mais valiosa e compensadora do que qualquer outro texto sobre o qual se poderia construir o discurso crítico. A desvantagem dessa pretensão é a de ela ser evidentemente falsa: muitos filmes e obras de filosofia são consideravelmente mais valiosos do que muita coisa incluída no "cânone literário". Não que sejam valiosos de maneiras distintas: poderiam apresentar objetos de valor no sentido atribuído à palavra pela crítica. Sua exclusão daquilo que é estudado ocorre não porque não sejam "redutíveis" ao discurso: é uma questão da autoridade arbitrária da instituição literária.

Outra razão pela qual a crítica literária não pode justificar sua autolimitação a certas obras recorrendo ao "valor" delas é ser a crítica parte de uma instituição literária que sobretudo considera valiosas tais obras. Não são apenas as festas que têm de ser *transformadas* em objetos literários de valor, sendo tratadas de maneiras específicas, mas também Shakespeare. Shakespeare não era grande literatura, facilmente ao alcance da mão, tendo sido felizmente descoberto pela instituição literária: ele é grande literatura porque a instituição assim o constitui. Isso não significa que ele não seja "realmente" grande literatura –

que se trate apenas de uma questão de opinião a seu respeito – porque não existe uma literatura que seja "realmente" grande ou "realmente" alguma coisa, independentemente das maneiras pelas quais essa escrita é tratada dentro de formas específicas de vida social e institucional. É possível discutir Shakespeare de infinitas maneiras, mas nem todas são consideradas crítica literária. Talvez o próprio Shakespeare, seus amigos e atores, não falassem de suas peças tal como hoje consideramos a crítica literária. Talvez algumas das afirmações mais interessantes que se possam fazer sobre o drama shakespeariano também não fossem consideradas crítica literária. A crítica literária seleciona, processa, corrige e reescreve os textos de acordo com certas formas institucionalizadas do "literário" – normas que são, num dado momento, defensáveis, e sempre historicamente variáveis. Embora eu tenha dito que o discurso crítico não tem significado determinado, sem dúvida há muitas maneiras de falar sobre a literatura que ele exclui, e muitas atitudes e estratégias discursivas que ele rejeita como sendo inválidas, ilícitas, não-críticas, absurdas. Sua evidente generosidade no nível do significado só tem correspondência em sua sectária intolerância no nível do significante. A dialética regional do discurso, por assim dizer, é reconhecida e por vezes tolerada, mas não devemos dar a impressão de estarmos falando uma língua totalmente diferente. Fazê-lo significa reconhecer, da forma mais evidente, que o discurso crítico é poder. Estar dentro do próprio discurso significa estar cego ao seu poder, pois o que é mais natural e não-dominativo do que falar a própria língua?

O poder do discurso crítico articula-se em vários níveis. Ele tem o poder de "policiar" a língua, de determinar que certos enunciados devem ser excluídos por não se conformarem ao que é considerado um estilo aceitável. O poder de policiar a

própria escrita, de classificá-la de "literária" e de "não-literária", de perenemente grandiosa e de efemeramente popular. É o poder de autoridade diante dos outros; são as relações de poder entre os que definem e preservam o discurso, e os que a ele são admitidos seletivamente. É o poder de conferir ou não certificados àqueles que foram classificados como bons ou maus usuários do discurso. Trata-se, por fim, de uma questão de relações de poder entre a instituição acadêmico-literária, onde tudo isto ocorre, e os interesses da sociedade em geral, cujas necessidades ideológicas serão servidas, e cujo pessoal será reproduzido pela preservação e ampliação controlada do discurso em questão.

Argumentei que a possibilidade teoricamente ilimitada de ampliar o discurso crítico, o fato de que só arbitrariamente ele está confinado à "literatura", é, ou deve ser, uma fonte de dificuldades para os custódios do cânone. Os objetos da crítica, como os do impulso freudiano, são de certa forma contingentes e substituíveis. Ironicamente, a crítica só se conscientizou efetivamente desse fato quando, sentindo que seu humanismo liberal se enfraquecia, solicitou o auxílio de métodos mais ambiciosos ou rigorosos. Acreditava que, ao se acrescentar uma judiciosa pitada de análise histórica aqui, ou ao se ingerir uma dose de estruturalismo ali – apenas o suficiente para não se viciar –, seria possível explorar essas abordagens, sem este tratamento absolutamente estranhas, para aumentar o seu decrescente capital espiritual. Os resultados, porém, poderiam ser diferentes. Isso porque se pode fazer uma análise histórica da literatura sem reconhecer que, em si, ela é uma invenção histórica recente: não se podem aplicar instrumentos estruturalistas ao *Paraíso perdido* sem reconhecer que exatamente os mesmos instrumentos podem ser aplicados ao jornal *Daily Mirror*. As-

sim, a crítica só pode se sustentar ao risco de perder seu objeto definidor: resta-lhe a opção pouco invejável de se abafar ou de sufocar. Se a teoria literária impele suas próprias implicações para longe demais, ela provoca o seu próprio desaparecimento.

Eu diria que isso é a melhor coisa que lhe resta fazer. A fase final lógica de um processo que se iniciou com o reconhecimento de que a literatura é uma ilusão, é admitir que a teoria literária também é uma ilusão. Naturalmente não uma ilusão no sentido de que eu tenha inventado as várias pessoas das quais falei neste livro: Northrop Frye realmente existe, o mesmo acontecendo com F. R. Leavis. É uma ilusão primeiramente no sentido de que a teoria literária, tal como espero ter mostrado, é de fato apenas um ramo das ideologias sociais, destituída de qualquer unidade ou identidade que a distinga adequadamente da filosofia, lingüística, psicologia, do pensamento cultural e sociológico. E segundo, no sentido de que a única esperança que ela tem de se distinguir – apegar-se a um objeto chamado literatura – está mal dirigida. Devemos concluir, portanto, que este livro é menos uma introdução do que um necrológio, e que terminamos enterrando o objeto que buscávamos desenterrar.

Minha intenção, em outras palavras, não é contrapor às teorias literárias que examinei criticamente neste livro uma teoria literária minha, que pretenda ser politicamente mais aceitável. O leitor que estiver esperando uma teoria marxista evidentemente não leu este livro com a devida atenção. Na verdade, existem teorias marxistas e feministas da literatura, que em minha opinião valem mais do que qualquer teoria examinada aqui, e que o leitor poderá encontrar relacionadas na bibliografia. Mas não é exatamente disso que se trata. Trata-se de saber se podemos falar de "teoria literária" sem perpetuarmos

a ilusão de que a literatura existe como um objeto específico do conhecimento, ou se não será preferível deduzirmos as conseqüências práticas do fato de que a teoria literária tanto pode se ocupar de Bob Dylan como de John Milton. Minha opinião é que seria mais útil ver a "literatura" como um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos tipos de escrita, dentro de todo um campo daquilo que Michel Foucault chamou de "práticas discursivas", e que se alguma coisa deva ser objeto de estudo, este deverá ser todo o campo de práticas, e não apenas as práticas por vezes rotuladas, de maneira um tanto obscura, de "literatura". Estou contrapondo às teorias expostas neste livro não uma teoria *literária*, mas um tipo diferente de discurso – não importando ser ele chamado de "cultura", de "práticas significativas" ou de qualquer outra coisa – e que incluiria os objetos ("literatura") de que tratam essas outras teorias, mas que os transformaria, fixando-os em um contexto mais amplo.

Isso, porém, não seria estender as fronteiras da teoria literária a um ponto em que se perderia qualquer particularidade? Uma "teoria do discurso" não enfrentaria os mesmos problemas de metodologia e objeto de estudo que vimos no caso dos estudos literários? Afinal, existem incontáveis discursos e incontáveis maneiras de estudá-los. O que seria específico ao tipo de estudo em que penso, porém, seria a sua preocupação com os tipos de *efeitos* produzidos pelos discursos, e como eles são produzidos. Ler um manual de zoologia para informar-se sobre girafas é parte do estudo de zoologia, mas lê-lo para ver como se estrutura e se organiza o seu discurso, e para examinar que tipos de efeitos essas formas e recursos provocam em determinados leitores em situações concretas, é um projeto di-

ferente. Talvez se trate, na verdade, da forma mais antiga de "crítica literária", conhecida como retórica. A retórica, que foi a forma de análise crítica conhecida desde a sociedade antiga até o século XVIII, examinava a maneira pela qual os discursos são constituídos a fim de obter certos efeitos. Ela não se preocupava se o objeto de sua investigação era oral ou escrito, poesia ou filosofia, ficção ou historiografia: seu horizonte era apenas o campo da prática discursiva na sociedade como um todo, e seu interesse particular estava em ver tais práticas como formas de poder e de desempenho. Isso não quer dizer que ela desconhecesse o valor de verdade dos discursos em questão, já que isso muitas vezes poderia ter relevância crucial para os tipos de efeitos produzidos em seus leitores e ouvintes. A retórica, em sua grande fase, não foi um "humanismo", preocupado de alguma forma intuitiva com a experiência que as pessoas tinham da língua, nem um "formalismo", preocupado simplesmente em analisar recursos lingüísticos. Ela via esses recursos em termos de desempenho concreto – eles eram meios de invocar, persuadir, incitar e assim por diante – e das reações das pessoas ao discurso em termos de estruturas lingüísticas e das situações concretas em que eles funcionavam. Considerava a fala e a escrita não apenas objetos textuais a serem esteticamente contemplados ou interminavelmente desconstruídos, mas também formas de *atividade* insuperáveis das relações sociais mais amplas entre autores e leitores, oradores e público, em grande parte ininteligíveis fora das finalidades e condições sociais em que se situavam[1].

▼

1. Ver *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (Londres, 1981), de minha autoria, Parte 2, Cap. 2, "A Small History of Rhetoric".

Como todas as melhores posições radicais, portanto, a minha é perfeitamente tradicionalista. Quero resgatar a crítica literária de certos modos de pensar atuais, certos modismos pelos quais ela foi seduzida – a "literatura" como um objeto particularmente privilegiado, o elemento "estético" como algo separável dos determinantes sociais etc. – e trazê-la de volta aos antigos caminhos que abandonou. Embora minha posição seja reacionária sob esse ponto de vista, não pretendo que todos os antigos termos da retórica e sua utilização renasçam e ocupem o lugar da moderna linguagem crítica. Não é preciso que isso ocorra já que existem, nas teorias literárias examinadas neste livro, conceitos suficientes para pelo menos nos permitir começar. A retórica, ou a teoria do discurso, divide com o formalismo, o estruturalismo e a semiótica o interesse pelos recursos formais da linguagem; como a teoria da recepção, porém, ela também se ocupa da maneira pela qual tais recursos são realmente efetivos no ponto de "consumo". Sua preocupação com o discurso como forma de poder e de desejo tem muito a aprender com a teoria da desconstrução e com a teoria psicanalítica, e sua convicção de que o discurso pode ser uma coisa humanamente transformadora tem muita coisa em comum com o humanismo liberal. O fato de ser a "teoria literária" uma ilusão não significa que não possamos extrair dela muitos conceitos valiosos para um tipo totalmente diferente de prática discursiva.

Havia, é claro, uma razão pela qual a retórica se dava ao trabalho de analisar os discursos. Ela não o fazia apenas porque os discursos existiam, tal como a maioria das atuais formas de crítica literária examina a literatura apenas pela literatura. A retórica queria descobrir os meios mais eficientes de conci-

tar, persuadir e debater, e os retóricos estudaram esses recursos na linguagem de outras pessoas para usá-los de maneira mais produtiva em sua própria linguagem. Como diríamos hoje, tratava-se de uma atividade tão "criativa" quanto "crítica": a palavra "retórica" cobre tanto a prática do discurso eficiente quanto a sua ciência. Da mesma forma, deve haver uma razão pela qual achamos que vale a pena desenvolver uma forma de estudo que examine os vários sistemas de signos e práticas significativas de nossa sociedade, de *Moby Dick* ao Muppet Show, de Dryden e Jean-Luc Godard aos retratos das mulheres nos anúncios e às técnicas retóricas dos relatórios governamentais. Toda teoria e conhecimento, como disse antes, é "interessada", no sentido de que sempre podemos perguntar por que nos devemos dar ao trabalho de desenvolvê-la. Uma notável debilidade da maioria da crítica formalista e estruturalista é ser incapaz de responder a essa pergunta. O estruturalista realmente examina os sistemas de signos porque eles existem, ou se isso parece indefensável, por ser forçado a alguma justificativa racional – o estudo de nossos modos de estabelecer sentidos dependerá de nossa autoconsciência crítica – o que não é muito diferente da linha mestra dos humanistas liberais. A força da argumentação do humanista liberal, em contrapartida, é ser capaz de dizer por que o estudo da literatura é um empreendimento compensador. Sua resposta aproximada, como já vimos, é a de que ele nos aprimora. Também é essa a debilidade da argumentação humanista.

A resposta do humanista liberal, porém, não é pouco convincente por acreditar ele na possibilidade de que a literatura seja transformadora, mas sim porque em geral subestima grosseiramente essa capacidade transformadora, considera-a isola-

damente de qualquer contexto social determinante, e só pode explicar o que entende por uma "pessoa melhor" nos termos mais limitados e abstratos. São termos que geralmente desconhecem o fato de que ser uma pessoa na sociedade ocidental na década de 1980 é estar preso aos tipos de condições políticas que delineei ao início desta Conclusão, e de certo modo ser responsável por eles. O humanismo liberal é uma ideologia moral dos bairros elegantes, limitada, na prática, a questões altamente impessoais. Ele é mais severo com o adultério do que com os armamentos, e sua valiosa preocupação com a liberdade, a democracia e os direitos do indivíduo, simplesmente não é bastante concreta. Sua noção de democracia, por exemplo, é a idéia abstrata da urna, e não de uma democracia específica, viva e prática, que também poderia interessar-se de alguma forma pelas operações do Foreign Office e da Standard Oil. Sua noção de liberdade individual é igualmente abstrata: a liberdade de qualquer pessoa em particular é prejudicada e se torna parasitária se depender do trabalho estéril e da opressão ativa de outros. A literatura pode protestar contra essas condições, ou não, mas só é possível devido a elas. Como disse o crítico alemão Walter Benjamin, "não há documento cultural que não seja ao mesmo tempo um registro de barbárie"[2]. São os socialistas que querem chegar às aplicações plenas, concretas, práticas, das noções abstratas de liberdade e democracia subscritas pelo humanismo liberal, tomando-as por sua significação literal quando elas chamam a atenção para o que é "vivamente específico". É por isso que muitos socialistas ocidentais se mos-

▼

2. Walter Benjamin, "Eduard Fuchs, Collector and Historian", em *One Way Street and Other Writings* (Londres, 1979), p. 359.

tram impacientes com a opinião humanista liberal sobre as tiranias da Europa oriental, achando que tais opiniões simplesmente não chegam até onde deveriam chegar: o necessário para derrubar essas tiranias não seria apenas a maior liberdade de palavra, mas uma revolução dos operários contra o Estado.

A definição do que representa ser uma "pessoa melhor", portanto, deve ser concreta e prática – isto é, deve se preocupar com as situações políticas do povo como um todo – e não limitadamente abstrata, ocupada apenas com as relações interpessoais imediatas, que podem ser abstraídas desse todo concreto. É uma questão de argumentação política, e não apenas "moral": isto é, deve ser uma razão moral *autêntica*, que veja as relações entre as qualidades e os valores individuais e a totalidade das condições materiais de nossa existência. O argumento político não é uma alternativa às preocupações morais: trata-se, ao contrário, destas preocupações levadas a sério, em todas as suas implicações. Mas os humanistas liberais têm razão em ver uma *finalidade* no estudo da literatura que não é, afinal, finalidade literária. O que eles argumentam, embora esta forma de colocar o problema lhes fira os ouvidos, é que a literatura tem uma *utilidade*. Poucas palavras são mais ofensivas aos ouvidos literários do que "utilidade", que evoca objetos de uso como grampos de papel e secadores de cabelo. A oposição romântica à ideologia utilitária fez de "uso" uma palavra impossível de ser usada: para os estetas, a glória da arte é a sua total inutilidade. Hoje, pouca gente se inclinaria a aceitar isso: qualquer leitura de uma obra é certamente um uso que se faz dela, em algum sentido. Podemos não usar *Moby Dick* para aprender como caçar baleias; mesmo assim, porém, "tiramos alguma coisa dele". Toda teoria literária pressupõe um certo

uso da literatura, mesmo que dela obtenhamos apenas a sua completa inutilidade. A crítica humanista liberal não está errada ao usar a literatura, mas sim ao enganar-se, pretendendo que não a utiliza. Usa-a para reforçar certos valores morais que, como espero ter demonstrado, são na verdade indissociáveis de certos valores ideológicos, e que no fim representam, implicitamente, uma forma de política. O que ela faz não é ler o texto "desinteressadamente", para em seguida colocar o que leu a serviço de seus valores: são os valores que governam o próprio processo concreto de leitura e modelam o sentido que a crítica dá às obras estudadas. Não vou argumentar, portanto, em favor de uma "crítica política", que leia os textos literários à luz de certos valores relacionados com crenças e ações políticas; toda crítica procede assim. A idéia de que há formas "apolíticas" de crítica é simplesmente um mito que estimula certos usos políticos da literatura com eficiência ainda maior. A diferença entre uma crítica "apolítica" e outra, "política", é apenas a diferença entre o primeiro-ministro e o monarca: o segundo procura realizar certos objetivos políticos pretendendo não fazê-lo, ao passo que o primeiro age às claras. Sempre é melhor ser honesto nestas questões. A diferença entre um crítico convencional que fala do "caos da experiência" em Conrad ou Woolf, e o feminista que examina as margens de gênero desses autores, não é uma distinção entre a crítica apolítica e a crítica política, mas sim entre diferentes formas de política – entre os que subscrevem a doutrina de que a história, a sociedade e a realidade humana como um todo são fragmentadas, arbitrárias e sem direção, e os que têm outros interesses que implicam visões alternativas do que é o mundo. Não há como dizer qual a política preferível, em termos de crítica literária. Temos simples-

mente de discutir política. Não se trata de debater se a "literatura" deve se relacionar com a "história" ou não: trata-se de uma questão de ler diferentemente a própria história.

O crítico feminista não estuda as representações de gênero simplesmente por acreditar que isso sirva aos seus propósitos políticos. Ele também acredita que o gênero e a sexualidade são temas centrais na literatura e em outros tipos de discurso, e que qualquer exposição crítica que não os considere terá sérias deficiências. Da mesma forma, o crítico socialista não vê a literatura em termos de ideologia ou luta de classes porque esses são os seus interesses políticos, projetados arbitrariamente nas obras literárias. Ele dirá que tais questões são a matéria mesma da história e que na medida em que a literatura é um fenômeno histórico, são a matéria mesma também da literatura. Estranho seria se o crítico feminista ou socialista visse a análise das questões de gênero ou de classe meramente como sendo de interesse acadêmico – apenas uma questão de explicar de forma mais satisfatória a literatura. Por que razão valeria a pena fazer isto? Os críticos humanistas liberais não estão interessados apenas em uma explicação mais completa da literatura: eles querem discuti-la de sorte a aprofundarem, enriquecerem e ampliarem nossas vidas. Os críticos socialista e feminista estão de acordo com os humanistas liberais quanto a isso: desejam apenas observar que esse aprofundamento e enriquecimento implica a transformação de uma sociedade dividida em classes e gêneros. Eles gostariam que o humanista liberal tirasse todas as conclusões do posicionamento que assumiu. Se o humanista liberal discordar, então há uma discussão política, e não uma discussão sobre a possibilidade de estar sendo a literatura "usada" ou não.

Mencionei anteriormente que qualquer tentativa de definir o estudo da literatura em termos de seu método ou de seu objetivo está fadada ao fracasso. Agora, porém, preciso começar a examinar outra maneira de conceber o que distingue os tipos de discurso, que não é nem ontológica, nem metodológica, mas sim *estratégica.* Isso não significa que devemos perguntar primeiramente *qual* é o objetivo ou *como* devemos abordá-lo, mas sim, e sobretudo, *por que* devemos abordá-lo. Como disse, a resposta humanista-liberal a esta pergunta é, ao mesmo tempo, perfeitamente razoável e, tal como é formulada, totalmente inútil. Vamos tentar concretizá-la um pouco, perguntando como a reinvenção da retórica que propus (embora pudesse ser também chamada de "teoria do discurso" ou de "estudos culturais", ou qualquer coisa semelhante) poderia contribuir para nos aprimorar. Discursos, sistemas de signos e práticas significativas de todos os tipos, do cinema e televisão à ficção e às linguagens das ciências naturais, produzem efeitos, condicionam formas de consciência e inconsciência, que estão estreitamente relacionadas com a manutenção ou transformação de nossos sistemas de poder existentes. Dessa forma, eles estão estreitamente relacionados com o que significa ser uma pessoa. Na verdade, a "ideologia" pode ser considerada apenas uma indicação dessa conexão – o elo ou nexo entre discurso e poder. Uma vez percebido isso, as questões de teoria e método podem ser vistas sob nova luz. Não se trata de partir de certos problemas teóricos ou metodológicos, mas sim de começar com o que queremos *fazer*, e em seguida ver quais os métodos e teorias que melhor nos ajudarão a realizar nosso propósito. Decidir qual será nossa estratégia não significa predeterminar que métodos e objetos de estudo serão mais dignos. No que respei-

ta ao objeto de estudo, aquilo que decidirmos examinar depende muito da situação prática. Talvez possa parecer melhor estudar Proust e o *Rei Lear*, ou os programas infantis de televisão, ou os romances populares, ou os filmes de vanguarda. Um crítico radical é bastante liberal quanto a tais questões: ele rejeita o dogmatismo para o qual Proust sempre é mais digno de estudo do que os anúncios de televisão. Tudo depende do que estamos tentando fazer, e em que circunstâncias. Os críticos radicais também se mostram abertos quanto à teoria e ao método: nesse particular eles tendem a ser pluralistas. Qualquer método ou teoria que contribua para a meta estratégica da emancipação humana, para a produção de "homens melhores" por meio da transformação socialista da sociedade, é aceitável. Estruturalismo, semiótica, psicanálise, desconstrução, teoria da recepção, e assim por diante: todas essas abordagens, e outras, têm aspectos valiosos que podem ser aproveitados. Nem todas as teorias literárias, porém, serão redutíveis aos objetivos estratégicos em questão: das examinadas neste livro, várias me parecem incapazes de ser reduzidas. O que escolhemos e rejeitamos na teoria, portanto, depende daquilo que estamos tentando fazer na prática. Foi o que sempre aconteceu com a crítica literária: ela simplesmente sempre relutou muito em compreender tal fato. Em qualquer estudo acadêmico selecionamos os objetos e métodos de procedimento que nos parecem os mais importantes, e nossa avaliação de sua importância é governada por interesses que têm raízes profundas em nossas formas práticas de vida social. Os críticos radicais não diferem quanto a isso: apenas têm uma série de prioridades sociais da qual a maioria das pessoas atualmente tende a discordar. É por isso que tais críticos são habitualmente rejeitados como "ideológi-

cos", porque "ideologia" é sempre uma maneira de descrever os interesses dos outros, e não os nossos.

De qualquer forma, nenhuma teoria ou método terá apenas um uso estratégico. Elas podem ser mobilizadas de várias maneiras estratégicas para diferentes fins. Mas nem todos os métodos serão igualmente redutíveis a finalidades particulares. Trata-se de descobrir, não de supor desde o início, se um determinado método ou teoria será aplicável. Uma das razões pelas quais não terminei este livro com uma descrição da teoria literária socialista ou feminista se deve ao fato de eu acreditar que isso estimularia o leitor ao que os filósofos chamam de "erro de categoria". Poderia levá-lo a pensar que a "crítica política" era um tipo de abordagem crítica diferente dos examinados aqui; diferente em seus pressupostos, mas idêntico em sua essência. Como deixei clara a minha opinião de que toda crítica é, num certo sentido, política, e como as pessoas tendem a aplicar o adjetivo "político" a críticas cujas posições políticas não concordam com as nossas, eu não poderia induzir o leitor a tal erro. As críticas feminista e socialista ocupamse, é claro, de desenvolver teorias e métodos adequados aos seus objetivos: examinam as relações entre a escrita e a sexualidade, ou entre o texto e a ideologia, como outras teorias em geral não o fazem. Também pretendem que essas teorias tenham maior capacidade de explicação do que outras, pois se assim não fosse, não haveria sentido em apresentá-las como teorias. Contudo, seria errôneo ver a particularidade dessas formas de críticas como uma oferta de teorias alternativas de métodos. Essas formas de crítica diferem de outras porque definem o objeto da análise de maneira diferente, possuem valores, crenças e objetivos diferentes, e com isso proporcionam diferentes tipos de estratégia para a concretização desses objetivos.

Digo "objetivos" porque não se deve pensar que essa forma de crítica tenha apenas um. Há muitos objetivos a serem realizados, e muitas maneiras de atingi-los. Em certas situações, o processo mais produtivo pode ser explorar a maneira pela qual os sistemas significantes de um texto "literário" produzem certos efeitos ideológicos; ou pode ser o mesmo procedimento em relação a um filme de Hollywood. Tais projetos podem ter grande importância no ensino de estudos culturais às crianças, mas também pode ser útil usar a literatura para estimular nelas um sentimento do potencial lingüístico que lhes é negado pelas suas condições sociais. Há usos "utópicos" da literatura, e uma rica tradição desse pensamento utópico, que não deve ser rejeitada apressadamente como "idealista". O gozo ativo dos artefatos culturais não deve, porém, ser relegado à escola primária, deixando aos alunos mais adiantados a tarefa menos interessante da análise. Prazer, gozo, os efeitos potencialmente transformadores do discurso, são uma "matéria" tão adequada ao estudo "superior" quanto a influência dos tratados puritanos nas formações discursivas do século XVII. Em outras ocasiões, mais útil poderia ser não a crítica ou o prazer com o discurso dos outros, mas a produção de nosso próprio discurso. Nesse caso, como acontece com a tradição retórica, o estudo daquilo que foi feito pelos outros pode ser útil. Podemos querer criar nossas próprias práticas significativas para enriquecer, combater, modificar ou transformar os efeitos produzidos por outras práticas.

Dentro de toda essa variada atividade, o estudo do que é habitualmente chamado de "literatura" terá seu lugar. Contudo, não devemos supor *a priori* que aquilo que é atualmente chamado de "literatura" será, sempre e em toda parte, o foco

mais importante da atenção. Tal dogmatismo não tem lugar no campo do estudo cultural. Nem é provável que os textos hoje classificados como "literatura" sejam vistos e definidos da mesma maneira como o são hoje, quando tiverem sido devolvidos às formações discursivas mais amplas e profundas de que são parte. Serão inevitavelmente "reescritos", reciclados, terão usos diferentes, serão inseridos em diferentes relações e práticas. Sempre o foram, é claro, mas um dos efeitos que a palavra "literatura" tem é o de nos impedir de enxergar isto.

É claro que tal estratégia tem amplas implicações institucionais. Significaria, por exemplo, que departamentos de literatura, tal como hoje os conhecemos nas instituições de ensino superior, deixariam de existir. Como, no momento em que escrevo, os governos parecem estar na iminência de acabar com esses departamentos de maneira mais eficiente e rápida, é necessário acrescentar que a primeira prioridade política daqueles que têm dúvidas sobre as implicações ideológicas dessa organização de departamentos é defendê-los incondicionalmente dos ataques governamentais. Mas essa prioridade não pode significar a recusa a examinar qual a melhor maneira de organizar os estudos literários, a longo prazo. Os efeitos ideológicos desses departamentos estão não só nos valores particulares que disseminam, mas também no fato de eles separarem a "literatura" implícita e efetivamente de outras práticas sociais e culturais. A aceitação grosseira dessas práticas como "pano de fundo" literário não nos interessa aqui: "pano de fundo", com suas conotações estáticas, distanciadoras, é auto-esclarecedor. Aquilo que, a longo prazo, viria a substituir esses departamentos – e a proposta é modesta, pois tais experiências já estão sendo feitas em certas áreas da

educação superior – certamente envolveria o ensino de várias teorias e métodos de análise cultural. O fato de não ser tal ensino oferecido rotineiramente por muitos departamentos de literatura, ou oferecidos "opcional" ou marginalmente, é um dos seus aspectos mais escandalosos e ridículos. (Talvez um outro aspecto escandaloso e ridículo seja o grande desperdício de energia que os estudantes de pós-graduação têm de fazer em tópicos de pesquisa freqüentemente espúrios e obscuros, para produzir dissertações que muitas vezes não passam de exercícios acadêmicos estéreis, que poucas pessoas chegarão a ler.) O amadorismo elegante que considera a crítica um sexto sentido espontâneo não só levou os alunos, durante muitas décadas, a uma contusão compreensível, como também serviu para consolidar a autoridade dos que estão no poder. Se a crítica não é mais do que uma habilidade, tal como saber assoviar e chupar cana ao mesmo tempo, então ela também é bastante rara para ser preservada nas mãos de uma elite, embora bastante "comum" para não exigir uma justificativa teórica rigorosa. Exatamente o mesmo movimento de cortes ocorre na filosofia do inglês como "língua comum". Mas a solução não é substituir esse amadorismo anárquico por um profissionalismo bem organizado, empenhado em se justificar ante o contribuinte pouco satisfeito. Esse profissionalismo, como já vimos, é igualmente destituído de qualquer justificativa social para suas atividades, já que não pode dizer que outra utilidade tem o ato de se ocupar da literatura, senão a de arrumá-la, inserir os textos em suas categorias adequadas para em seguida passar à hiologia marinha. Se o objetivo da crítica não é interpretar os textos literários, mas dominar, com espírito desinteressado, os sistemas de signos subjacentes

que os geram, o que tem a crítica a fazer uma vez conseguido esse domínio, que não exigirá toda uma vida e certamente se fará em poucos anos?

A atual crise no campo dos estudos literários é, em suas raízes, uma crise da definição da própria matéria. Não é de surpreender que seja difícil encontrar tal definição, como espero ter mostrado neste livro. Não é provável que alguém seja afastado de um cargo acadêmico por tentar analisar Edmund Spenser do ponto de vista da semiótica; mas ele provavelmente será posto na rua, ou o cargo lhe será recusado, se indagar se a "tradição" de Spenser a Shakespeare e Milton é a melhor, ou a única maneira de inscrever o discurso em um currículo. É a essa altura que o cânone é usado para expulsar os transgressores da arena literária.

Os que trabalham no campo das práticas culturais provavelmente não cometerão o erro de considerar sua atividade como de grande importância. Os homens não vivem apenas pela cultura; a grande maioria deles, em toda a história, sempre foi privada da oportunidade de conhecê-la, e os poucos afortunados que puderam vivê-la o podem fazer hoje graças ao trabalho dos outros. Penso que qualquer teoria cultural ou crítica que não se inicie por esse fato isolado de extrema importância, e o tenha sempre presente em suas atividades, provavelmente não terá muito valor. Não há documento cultural que não seja também um registro de barbárie. Mesmo em sociedades que, à semelhança da nossa, conforme nos lembra Marx, não disponham de tempo para a cultura, há momentos e lugares em que ela subitamente adquire uma relevância nova, é revestida de uma significação que a transcende. Quatro desses grandes momentos são evidentes em nosso próprio mundo. A cultura, na vida das nações que lutam pela sua independência

do imperialismo, tem um significado muito distante das páginas de resenhas de livros dos jornais dominicais. O imperialismo não é só a exploração da força de trabalho barata, das matérias-primas e dos mercados fáceis, mas o deslocamento de línguas e costumes – não apenas a imposição de exércitos estrangeiros, mas também de modos de sentir que lhes são estranhos. Ele não se manifesta apenas nos balanços das companhias e nas bases militares, mas pode ser identificado nas raízes mais íntimas da fala e da significação. Nessas situações, que não estão muito longe de nós, a cultura está vitalmente ligada à identidade comum, não havendo necessidade de se mostrar a sua relação com a luta política. Tentar mostrar a inexistência dessa relação é que seria incompreensível.

A segunda área em que a ação cultural e a ação política uniram-se estreitamente é no movimento feminino. É da natureza da política feminista que os signos e imagens, a experiência escrita e dramática, devem ter significação especial. O discurso em todas as suas formas é de interesse óbvio para os feministas, seja como instâncias onde se pode perceber a opressão da mulher, seja como instâncias em que ela pode ser desafiada. Em qualquer política que coloque em jogo a identidade e o relacionamento, renovando a atenção para com a experiência vivida e o discurso do corpo, a cultura não precisa argumentar para chegar à relevância política. Na verdade, uma das realizações do movimento feminino foi redimir frases como a "experiência vivida" e o "discurso do corpo", libertando-as das conotações empiristas que lhes foram dadas por grande parte da teoria. "Experiência" já não precisa significar um recurso a uma esfera situada fora dos sistemas de poder e das relações sociais, a uma esfera das certezas privilegiadas do que é particular, pois o feminismo não estabelece distinções entre as questões do su-

jeito humano e as questões da luta política. O discurso do corpo não é uma questão de gânglios lawrencianos e suavidades noturnas, mas uma *política* do corpo, uma redescoberta de sua sociabilidade por meio de uma consciência das forças que o controlam e subordinam.

A terceira área em questão é a "indústria da cultura". Enquanto os críticos literários vinham cultivando a sensibilidade de uma minoria, grandes segmentos dos meios de comunicação de massa empenhavam-se em disseminá-la entre a maioria: ainda assim, presume-se que o estudo de Gray e Collins, digamos, seja intrinsecamente mais importante do que o exame da televisão ou da imprensa popular. Esse projeto difere dos outros dois já esboçados pelo seu caráter essencialmente defensivo: representa uma reação crítica à ideologia cultural de algum outro indivíduo, e não uma apropriação da cultura para os nossos próprios objetivos. Não obstante, trata-se de um projeto vital, que não deve ser abandonado a uma melancólica mitologia de Esquerda ou de Direita dos meios de comunicação, como se fosse invencivelmente monolítico. Afinal, sabemos que as pessoas não acreditam em tudo o que vêem ou lêem, mas precisamos também saber muito mais sobre o papel que esses efeitos têm em sua consciência geral, muito embora tal estudo crítico fosse considerado, politicamente, apenas uma operação secundária. O controle democrático desses aparatos ideológicos, juntamente com as alternativas populares a eles, deve ter prioridade na agenda de qualquer programa socialista futuro[3].

▼

3. Ver Raymond Williams, Comunications (Londres, 1962), para algumas interessantes propostas práticas a esse respeito.

A quarta e última área é o movimento impetuoso da literatura da classe operária. Silenciados por gerações inteiras, aprendendo a considerar a literatura uma atividade de elite fora de seu alcance, os operários da Grã-Bretanha vêm se organizando ativamente nos últimos dez anos para encontrar seus estilos e suas vozes próprias[4]. O movimento dos escritores proletários é quase desconhecido dos meios acadêmicos, e não foi estimulado pelos órgãos culturais do Estado, mas é um dos indícios de um rompimento significativo com as relações predominantes de produção literária. As empresas editoras comunitárias e cooperativas são projetos conjuntos, interessados não apenas em uma literatura ligada a valores sociais alternativos; eles desafiam e modificam as relações sociais existentes entre autores, editores, leitores e outros trabalhadores da literatura. É por questionarem as *definições* predominantes de literatura que tais empresas não podem ser assimiladas com facilidade por uma instituição literária que se satisfaz em receber bem *Filhos e amantes* e até mesmo, de tempos em tempos, Robert Tressell.

Essas áreas não são alternativas ao estudo de Shakespeare e Proust. Se o estudo de tais autores pudesse se impregnar da energia, premência e entusiasmo das atividades que acabo de mencionar, a instituição literária deveria se regozijar em lugar de reclamar. Mas é de duvidar que isso ocorra quando esses textos estão hermeticamente fechados à história, sujeitos a um formalismo crítico estéril, piamente sobrecarregados de verdades eternas, sendo empregados para se confirmarem preconceitos cuja questionabilidade pode ser percebida por qualquer estu-

▼

4. Ver *The Republic of Letters: Working Class Writting and Local Publishing* (Comedia Publishing Group, 9 Poland Street, Londres W1 3DG).

dante razoavelmente esclarecido. A libertação de Shakespeare e Proust desses controles poderia representar a morte da literatura, mas poderia significar também a redenção desses autores.

Terminarei com uma alegoria. *Nós* sabemos que o leão é mais forte do que o domador, que também sabe disso. O problema é que o leão não sabe. Não é de todo impossível que a morte da literatura ajude o leão a acordar.

POSFÁCIO

Este livro foi escrito em 1982, na linha divisória entre duas décadas muito diferentes. Se não podia prever o que viria a seguir, tampouco podia apreender plenamente o que já havia acontecido na teoria literária à luz daquilo a que esta levaria. Em certo sentido, compreender é sempre um ato retrospectivo, como lembra Hegel ao observar que a coruja de Minerva só voa durante a noite. A vida futura de um fenômeno é parte integrante de seu significado, mas este é um significado impenetrável a seus contemporâneos. Sabemos mais sobre a Revolução Francesa do que Robespierre o sabia na época, isto é, que ela acabaria por levar a uma restauração da monarquia. Se a história avança, o conhecimento que dela adquirimos retrocede, de tal modo que, ao escrevermos sobre nosso passado recente, descobrimo-nos continuamente fazendo o percurso inverso.

A década de 1970, ou pelo menos a sua primeira metade, foi um período de esperança social, militância política e sofisticação teórica. Essa conjuntura não foi acidental: as teorias muito ambiciosas tendem a surgir sempre que as práticas sociais ou intelectuais rotineiras malograram, viram-se em dificul-

dades e precisaram repensar-se urgentemente. Na verdade, em certo sentido a teoria nada mais é que o momento em que essas práticas são forçadas, pela primeira vez, a tomar a si mesmas como objeto de sua própria investigação. Nela sempre há, portanto, algo de inevitavelmente narcisista, como o confirmariam todos aqueles que já se debruçaram sobre os escritos de alguns teóricos da literatura. A teoria surge no momento em que uma prática começa a voltar-se sobre si mesma, para esmiuçar as condições de suas próprias possibilidades; e, por ser isso fundamentalmente impossível, pois não podemos, afinal, obter êxito contando apenas com nossos recursos, nem examinar nossas formas de vida com o distanciamento clínico de um venusiano, a teoria sempre será, em última instância, um empreendimento que, por suas incoerências internas, vai levar-nos ao oposto do desejado. De fato, esse tem sido um motivo recorrente de toda corrente teórica surgida desde que este livro foi publicado pela primeira vez.

Mesmo assim, o fim da década de 1960 e o começo dos anos 70 foi um período em que novas forças sociais estavam-se consolidando, certos conflitos globais (como o nacionalismo revolucionário) vinham ganhando intensidade, e um corpo mais heterogêneo de estudantes e professores chegava à academia com uma formação que às vezes o punha em conflito com as normas consensuais de seu funcionamento. Inusitadamente, então, os próprios *campi* se tornaram, por algum tempo, focos de conflitos políticos, e essa explosão de militância coincidiu, no fim dos anos 60, com o primeiro surgimento da teoria literária. As primeiras obras desbravadoras de Jacques Derrida apareceram no exato momento em que os estudantes franceses se preparavam para um confronto com o poder do Estado. Já não era possível afirmar, com certeza, o que era a literatura,

como deveria ser lida ou a que funções sociais poderia servir, assim como ficara difícil dar por verdadeira a imparcialidade liberal da própria academia numa época em que, sobretudo durante a aventura no Vietnã, as universidades ocidentais pareciam cada vez mais presas a estruturas de poder social, controle ideológico e violência militar. As humanidades, em particular, dependem crucialmente de um tácito consenso de valor entre professores e alunos, e estava ficando cada vez mais difícil chegar a tal posição consensual.

É possível que no centro do debate estivesse o pressuposto de que a literatura incorporava valor *universal*, e que essa crise intelectual estava estreitamente ligada a mudanças na composição social das próprias universidades. Dos estudantes sempre se esperara que, diante de um texto literário, pusessem temporariamente de lado suas histórias pessoais e o avaliassem a partir da perspectiva de um sujeito universal descomprometido, desvinculado de noções de classe, sexo e etnia. Era uma operação muito fácil de levar a cabo quando essas histórias individuais procediam, mais ou menos, do mesmo tipo de mundo social; mas, para os que provinham de grupos étnicos ou das classes trabalhadoras, ou, ainda, das minorias sexuais, tornava-se cada vez menos evidente que, em qualquer dos sentidos possíveis, esses valores supostamente universais também fossem os seus. Não surpreende, portanto, que de repente os formalistas russos, os estruturalistas franceses e os teóricos alemães da estética da recepção tenham entrado em moda, pois todas essas abordagens "desnaturalizavam" certos pressupostos literários tradicionais, fazendo-o mediante estratégias que melhor se ajustavam aos recém-chegados à academia. A doutrina formalista do "estranhamento", criada para caracterizar os mecanismos específicos de um poema, podia ser transposta para um

estranhamento crítico das convenções que as instituições acadêmicas aceitavam complacentemente como verdadeiras. O estruturalismo levou esse projeto a limites ainda mais escandalosos, insistindo em que tanto o indivíduo quanto a sociedade não passavam de construtos regidos por certas estruturas profundas que se encontravam necessariamente ausentes de nossa consciência. Desferiu, assim, um golpe devastador na preocupação humanista com a consciência, a experiência, o juízo deliberado, a qualidade de vida e a qualidade moral, colocando-os ousadamente entre parênteses. De repente, a idéia de uma "ciência da literatura" estava na ordem do dia, um empreendimento que, aos olhos dos humanistas, parecia tão grotescamente autocontraditório quanto uma ciência do ato de espirrar. A confiança estruturalista na análise rigorosa e nas leis universais era apropriada a uma era tecnológica, elevando essa lógica científica ao enclave protegido do próprio espírito humano, como Freud fizera com a psicanálise de modo mais ou menos semelhante. Ao fazê-lo, porém, o estruturalismo se oferecia contraditoriamente para destruir um dos sistemas de crença dominantes daquela sociedade – que podemos, *grosso modo*, caracterizar como liberal-humanista –, o que o tornava ao mesmo tempo radical e tecnocrático. A teoria da recepção tomou por seu objeto aquela que parecia ser a mais natural e espontânea das atividades – a leitura de um livro – e mostrou quanto nela havia de operações cognitivas e pressupostos culturais questionáveis.

Grande parte dessa exuberância teórica um tanto ruidosa viria logo a dispersar-se. O tipo de teoria predominante nesse início dos anos 70 – marxista, feminista, estruturalista – era de tendência totalizadora, preocupado em questionar toda uma forma de vida política em nome de alguma opção desejável.

Tudo isso desmoronou, o que demonstra que estava em consonância, em sua verve e ousadia intelectuais, com a rebeldia dos radicalismos políticos do momento. Adaptando uma frase de Louis Althusser, o que houve foi uma luta política no nível da teoria, e sua ambição refletiu-se no fato de que o que logo entrou em jogo não foram, apenas, diferentes maneiras de dissecar a literatura, mas toda a definição e constituição do campo de estudo. Os jovens das décadas de 1960 e 1970 também foram os herdeiros da chamada cultura popular, que era parte daquilo que se pedia que esquecessem quando estudavam Jane Austen. Aparentemente, porém, o estruturalismo havia revelado que os mesmos códigos e convenções perpassavam tanto a "alta" quanto a "baixa" cultura, com pouca atenção para com as clássicas distinções de valor; desse modo, por que não tirar proveito do fato de que, metodologicamente falando, ninguém mais sabia onde *Coriolano* terminava e *Coronation Street* começava, e criar um campo de pesquisa totalmente novo ("estudos culturais"), que satisfizesse a iconoclastia antielitista de 1968 e, ao mesmo tempo, parecesse em total sintonia com o "cientificismo" das descobertas teóricas? A seu modo acadêmico, foi a última versão do tradicional projeto vanguardista de transpor as barreiras entre arte e sociedade, e estava fadado a empolgar todos aqueles que achavam, como um aprendiz de cozinheiro que prepara seu próprio jantar, que ali havia uma ligação maravilhosamente econômica entre sala de aula e tempo de lazer[1].

▼

1. Boas análises dos estudos culturais podem ser encontradas em G. Turner, *British Cultural Studies: An Introduction* (Londres, 1990), e Antony Easthope e Kate McGowan (orgs.), *A Critical and Cultural Theory Reader* (Buckingham, 1992). No

Como mais tarde se viu, os eventos levaram não ao malogro desse projeto, que na verdade vem ganhando uma crescente força institucional desde então, mas a uma derrota das forças políticas que originalmente sustentavam os novos avanços na teoria literária. Ao constatar que o sistema político era extremamente difícil de destruir, o movimento estudantil foi forçado a refluir. O impulso dos movimentos de libertação nacional em países do Terceiro Mundo assumiu contornos moderados no início da década de 1970, depois da Revolução Portuguesa. A socialdemocracia no Ocidente, aparentemente incapaz de conviver com a escalada de problemas gerados por um capitalismo em profunda crise, deu lugar a regimes políticos de teor nitidamente direitista, cujo objetivo não era simplesmente combater os valores radicais, mas sim apagá-los da memória dos homens. Ao terminar a década de 1970, a crítica marxista vinha caindo rapidamente em descrédito, enquanto o sistema capitalista mundial, economicamente entre a espada e a parede desde a crise do petróleo no início dos anos 70, enfrentava com grande agressividade o nacionalismo revolucionário do Terceiro Mundo no exterior; dentro de suas fronteiras, lançava uma série de virulentos ataques contra o movimento trabalhista, as forças de esquerda e o pensamento liberal ou

▼

mesmo campo, outras obras incluem Tony Bennett *et al.* (orgs.), *Popular Culture and Social Relations* (Milton Keynes, 1986); R. Collins *et al.* (orgs.), *Media, Culture and Society: A Critical Reader* (Londres, 1986); Dick Hebdige, *Hiding in the Light* (Londres, 1988); Colin MacCabe (org.), *High Theory/Low Culture* (Manchester, 1986); Judith Williamson, *Consuming Passions* (Londres, 1986); Iain Chambers, *Popular Culture: The Metropolitan Experience* (Londres, 1986); Morag Shiach, *Discourses on Popular Culture* (Cambridge, 1987); John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Londres, 1993), Lawrence Grossberg *et al.* (orgs.), *Cultural Studies* (Nova York, 1992); Jim McGuigan, *Cultural Populism* (Londres, 1992); John Frow, *Cultural Studies and Cultural Value* (Oxford, 1995).

esclarecido em termos gerais. Como se tudo isso não bastasse, o Todo-Poderoso, sem dúvida descontente com a teoria cultural, interveio e levou consigo Roland Barthes, Michel Foucault, Louis Althusser e Jacques Lacan.

O que segurou a crítica política foi o feminismo, que se tornou rapidamente reconhecido. Não por acaso, também, foi esse o apogeu do pós-estruturalismo, pois, embora esse movimento tenha sua ala radical, sua postura política tem sido um tanto silenciosa e evasiva – mais compatível com um período pós-radical, portanto. O pós-estruturalismo preserva as energias dissidentes de uma época anterior, mas, diante de certas verdades e significados, combina-as com um ceticismo que muito se harmonizou com uma sensibilidade liberal desiludida. De fato, muitas das ênfases pós-estruturalistas – uma desconfiança acerca do fechamento e das bases metafísicas da semiótica, uma inquietação em face do positivo ou programático, uma aversão às noções de progresso histórico, uma resistência pluralista ao doutrinário – combinam muito bem com aquela mentalidade liberal. Em muitos aspectos, o pós-estruturalismo é um projeto muito mais subversivo do que essas características nos levariam a crer; em outros aspectos, porém, se ajustava bem a uma sociedade em que a dissidência era ainda possível, mas na qual ninguém mais tinha muita confiança no sujeito individual ou coletivo que fora outrora o seu agente, ou na teoria sistemática que poderia dirigir seus atos[2].

▼

2. Uma importante coletânea de ensaios pós-estruturalistas do período pode ser encontrada em Derek Attridge *et al.* (orgs.), *Post-Structuralism and the Question of History* (Cambridge, 1987). A mais poderosa crítica do pós-estruturalismo a ser publicada foi Manfred Frank, *What is Neostructuralism?* (Minneapolis, 1984).

Tanto então quanto agora, a teoria feminista quase ocupava a posição mais proeminente da agenda intelectual, e por razões não difíceis de detectar[3]. De todas as correntes teóricas, era aquela que se articulava mais profunda e crucialmente com as necessidades e experiências políticas de mais da metade dos que realmente estudavam literatura. As mulheres agora podiam fazer uma intervenção nítida e singular em um assunto que sempre havia sido, na prática quando não também na teoria, em grande parte delas. A teoria feminista oferecia aquela preciosa ligação entre academia e sociedade, bem como entre problemas de identidade e de organização política, o que era, em termos gerais, cada vez mais difícil de encontrar numa época de crescente conservadorismo. Se gerou uma grande agitação intelectual, também abriu espaço para muita coisa que havia

▼

3. Qualquer seleção do vasto campo da crítica feminista será, inevitavelmente, um tanto arbitrária. Mas as principais obras do período incluem Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction* (Oxford, 1987); Elaine Showalter, *The Female Malady* (Londres, 1987), e *Sexual Anarchy: Gender and Culture at The Fin de Siècle* (Nova York, 1990); Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *No Man's Land: vol. 1, The War of the Words* (New Haven, 1988), *vol. 2, Sexchanges* (New Haven, 1989); Patricia Parker, *Literary Fat Ladies* (Londres, 1987); Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics* (Cambridge, Mass., 1989); Teresa De Laurentis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Londres, 1984); Gisela Ecker (org.), *Feminist Aesthetics* (Londres, 1985); Alice Jardine, *Gynesis* (Ithaca, 1985); Cora Kaplan, *Sea Changes: Culture and Feminism* (Londres, 1986); Nancy K. Miller, *The Poetics of Gender* (Nova York, 1986), Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist* (Oxford, 1986). Boas antologias incluem C. Belsey e J. Moore (orgs.), *The Feminist Reader* (Basingstoke e Londres, 1989); Mary Eagleton, *Feminist Literary Theory: A Reader* (Oxford, 1986), e *Feminist Literary Criticism* (Londres, 1991); G. Greene e C. Kahn (orgs.), *Making a Difference* (Londres, 1985); Elaine Showalter (org.), *The New Feminist Criticism* (Londres, 1986); J. Newton e D. Rosenfelt (orgs.), *Feminist Criticism and Social Change* (Londres, 1988); Sara Mills *et al.* (orgs.), *Feminist Readings/Feminist Reading* (Nova York e Londres, 1989); Linda Kauffman (org.), *Gender and Theory* (Oxford, 1989); Robyn Warhol e Diane Price Herndl (orgs.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (New Brunswick, 1991); Susan Sellers (org.), *Feminist Criticism: Theory and Practice* (Nova York e Londres, 1991).

sido sistematicamente excluída por uma alta teoria dominada por homens: o prazer, a experiência, a vida do corpo, o inconsciente, o afetivo, o autobiográfico e o interpessoal, as questões da subjetividade e a prática do cotidiano. Era uma teoria com consciência da realidade vivida, a qual simultaneamente desafiava e respeitava; e, enquanto tal, prometia ceder um espaço prático, com os pés na terra, a temas aparentemente tão abstratos como essencialismo e convencionalismo, a constituição das identidades e a natureza do poder político. Mas também oferecia uma forma de radicalismo teórico e engajamento político numa época cada vez mais cética acerca das variedades mais tradicionais da política de esquerda, bem como – sobretudo no caso dos Estados Unidos – das sociedades que apenas guardavam uma frágil memória do socialismo. À medida que as forças da esquerda socialista foram inexoravelmente forçadas a recuar, a política sexual começou tanto a enriquecê-las quanto a substituí-las. No início da década de 1970 falava-se muito sobre as relações entre significantes, socialismo e sexualidade, e, na passagem dos anos 80 para os 90, muito se falou sobre a sexualidade. Quase da noite para o dia, a teoria passara de Lênin a Lacan, de Benveniste ao corpo; e, se isso podia ser visto como uma salutar extensão da política a áreas que, no passado, não fora capaz de alcançar, era também, em parte, o resultado de um impasse em outros tipos de luta política.

Em si mesma, porém, a teoria feminista não era de modo algum imune à derrocada geral da política radical que o fim dos anos 70 e o começo dos 80 viriam a testemunhar. Quando foi repudiado por uma nova direita tradicionalista, puritana e centrada na família, o movimento das mulheres sofreu uma série de reveses políticos que deixaram sua marca em sua própria teo-

rização. O apogeu da teoria feminista ocorreu na década de 1970, num momento do qual, hoje, vinte anos nos separam. Desde então, o campo vem sendo enriquecido por inúmeras obras teóricas que abordam tanto temas gerais quanto autores específicos; o movimento, porém, não tem sido igualmente fértil em avanços *teóricos* que se equiparem à obra desbravadora de pioneiras como Moers, Millett, Showalter, Gilbert e Gubar, Kristeva, Irigaray e Cixous, com suas instigantes misturas de semiótica, lingüística, psicanálise, teoria política, sociologia, estética e crítica prática. Tal afirmação não pretende sugerir que um grande número de admiráveis obras teóricas não tenha sido produzido desde então, sobretudo no campo fértil do feminismo e da psicanálise[4]; ocorre apenas que, tomado em conjunto, o resultado dessas obras dificilmente se equipara à efervescência intelectual gerada nos primeiros anos – um desempenho que se mostrou particularmente difícil de ter continuidade. Em grande parte, mergulharam no silêncio alguns debates profundos que, nos anos 70, abordaram a compatibilidade ou incompatibilidade entre feminismo e marxismo. Em meados dos anos 80, tornara-se impossível admitir que uma feminista, sobretudo nos Estados Unidos, tivesse mais conhecimento do projeto socialista (ou mais afinidades com ele) do que, digamos, um fenomenologista. Ainda assim, mais ou menos na última década a crítica feminista firmou-se como aquela que talvez seja a mais popular das novas abordagens da literatura, recorrendo às teorias de períodos anteriores para rever todo o cânone literário e forçar a abertura de suas fronteiras proibitivas.

▼

4. Ver, em particular, Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (Londres, 1986), e Teresa Brennan (org.), *Between Feminism and Psychoanalysis* (Londres, 1989).

É praticamente impossível dizer o mesmo da crítica marxista, que, desde seu apogeu em meados da década de 1970, havia entrado numa fase de inatividade e estagnação[5]. A esse respeito, é sintomático que a obra do principal teórico literário marxista do Ocidente, Fredric Jameson, enquanto ainda de orientação inequivocamente marxista, tenha-se deslocado, ao longo dos anos 80, para os campos da teoria do cinema e do pós-modernismo[6]. Esse declínio do marxismo começara muito antes dos importantes acontecimentos no final dos anos 80 na Europa ocidental, quando o neo-stalinismo, para alívio de todos os socialdemocratas, foi por fim derrotado exatamente pelo tipo de revolução popular que o pós-modernismo ocidental havia determinado, em tom complacente, já não ser possível ou desejável. Tendo em vista que as principais correntes do marxismo ocidental já vinham clamando por esse fato há bem uns setenta anos, fica muito difícil afirmar que o declínio da crítica marxista no Ocidente se tenha devido a um abrupto desencanto com o "socialismo como realmente existia" no Oriente. A partir do final da década de 1970, a popularidade cada vez menor da crítica marxista foi o resultado de desenvolvimentos

▼

5. Uma importante antologia é a de Francis Mulhern (org.), *Contemporary Marxist Literary Criticism* (Londres e Nova York, 1992). Apesar de estar um tanto fora de moda, a crítica marxista do período conseguiu produzir obras como *Theory of the Avant Garde* (Manchester, 1984), de Peter Burger, Franco Moretti, *The Way of the World* (Londres, 1987), John Frow, *Marxism and Literary History* (Oxford, 1986), Raymond Williams, *Writing in Society* (Londres, 1984), e *The Politics of Modernism* (Londres, 1989), Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory*, 2 vols. (Londres, 1988) e *Late Marxism* (Londres, 1990), e Terry Eagleton, *The Function of Criticism* (Londres, 1984) e *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1991). Uma valiosa coletânea de textos de crítica marxista pode ser encontrada em C. Nelson e L. Grossberg (orgs.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (Londres, 1988).

6. Ver, em particular, seus livros *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Londres, 1991), e *Signatures of the Visible* (Londres, 1992).

no chamado Primeiro Mundo, e não no chamado Segundo. Decorreu, em parte, da crise do capitalismo global que já examinamos de relance, e em parte das críticas lançadas contra o marxismo pelas diversas "novas" correntes políticas – feminismo, direitos dos homossexuais, ecologia, movimentos étnicos e congêneres – que surgiram na esteira de uma militância anterior da classe trabalhadora, das insurreições nacionalistas, da luta pelos direitos civis e dos movimentos estudantis. Em sua maioria, esses projetos anteriores tinham tido por base a crença numa luta entre a organização política das massas, por um lado, e o poder opressivo do Estado, por outro; como em sua maior parte queriam a transformação radical do capitalismo, do racismo ou do imperialismo, pensavam em termos ambiciosamente "totalizadores". Por volta de 1980, tudo isso parecia nitidamente *passé*. Uma vez que o poder do Estado se mostrara forte demais para ser destruído, as chamadas micropolíticas estavam agora na ordem do dia. As teorias totalizadoras e a organização política de massas estavam cada vez mais associadas à razão dominadora do patriarcado ou Iluminismo. E se toda teoria era, como desconfiavam alguns, inerentemente totalizadora, então os novos estilos teóricos tinham de ser uma espécie de antiteoria: local, setorial, subjetiva, incidental, estetizada ou autobiográfica, em vez de objetivista e onisciente. Parecia que, depois de ter desconstruído tudo quanto pudera, a teoria finalmente se tornara capaz de desconstruir-se a si mesma. A idéia de um agente humano transformador e autônomo foi rejeitada como "humanista", devendo ser substituída pelo sujeito fluido, inconstante e descentralizado. Já não havia um sistema coerente ou uma história unificada contra os quais opor-se, mas apenas um conjunto distinto de poderes, discursos, práticas e

narrativas. A era da revolução havia dado lugar à época do pós-modernismo e, a partir daí, "revolução" seria um termo estritamente reservado à reprodução publicitária. Surgiu uma nova geração de estudantes e teóricos da literatura, fascinada pela sexualidade mas entediada diante da questão de classe social, entusiasmada com a cultura popular mas ignorante da história do trabalho, cativada pela alteridade exótica mas apenas vagamente familiarizada com o funcionamento do imperialismo.

Enquanto a década de 1980 se arrastava, Michel Foucault rapidamente substituiu Karl Marx como decano da teoria política, enquanto Freud, inescrutavelmente reinterpretado por Jacques Lacan, ainda ocupava posição de destaque. O prestígio de Jacques Derrida e da desconstrução mostrou-se bem mais ambíguo. Quando da primeira edição deste livro, tal corrente estava em grande voga; hoje, apesar de ainda exercer uma poderosa influência aqui e ali, está bem menos em moda. As primeiras e extraordinárias obras de Derrida (*A voz e o fenômeno*, *Gramatologia*, *A escritura e a diferença*, *Dissemination*, *Margens da filosofia*) já estão hoje, a exemplo da obra pioneira das primeiras feministas, mais ou menos um quarto de século distantes de nós. Derrida continuou a produzir uma obra de grande brilhantismo nos anos 80 e 90, mas nada que se compare à ambição e profundidade desses textos seminais. Em termos gerais, seus escritos tornaram-se menos programáticos e condensados, mais variados e ecléticos. Nas mãos de alguns de seus discípulos anglo-saxões, a desconstrução foi reduzida a uma forma estreitamente textual de pesquisa e, ao repisar incessantemente seus conteúdos, desconstruindo ao longo de sua trajetória e, desse modo, mantendo a indústria crítica bem suprida de novos e sofisticados materiais, acabou por impulsionar o cânone

literário que se oferecera para subverter. O próprio Derrida sempre insistiu na natureza política, histórica e institucional de seu projeto; este, porém, a exemplo do vinho francês, não viajou bem ao ser levado de Paris para Yale ou Cornell, e essa forma de pensamento, ousada e iconoclasta, mostrou-se facilmente assimilável a um paradigma formalista. De um modo geral, o pós-estruturalismo floresceu melhor ao fundir-se com algum projeto mais amplo: feminismo, pós-colonialismo, psicanálise. Em fins dos anos 80, os desconstrucionistas de carteirinha pareciam uma espécie em extinção, sobretudo depois da dramaticidade do chamado "caso De Man", em 1987, quando se revelou que o grande mestre da desconstrução norte-americana, o crítico Paul de Man, de Yale, havia escrito artigos pró-alemães e anti-semitas em alguns jornais colaboracionistas belgas durante a Segunda Guerra Mundial[7].

Os sentimentos extremados que esse escândalo fez aflorar vieram, inevitavelmente, ligar-se ao destino da desconstrução em si. É difícil não sentir que alguns dos mais convictos partidários de De Man, na época, inclusive o próprio Derrida, reagiram tão intensamente quanto o fizeram porque o que parecia estar em jogo não era apenas a reputação de um reverenciado colega, mas o declínio da teoria desconstrutivista como um todo. Apesar de orquestrado por uma certa mão oculta da história, o caso De Man coincidiu curiosamente com um esgotamento da força intelectual do movimento, e pelo menos uma parte do desconforto associado ao caso provinha de uma corrente da teoria que passara a sentir-se cada vez mais acossada

▼

7. Ver Werner Hamacher *et al.* (orgs.), *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism* (Lincoln, Nebr., e Londres, 1989).

entre a espada e a parede. Com ou sem justiça, a desconstrução foi acusada, entre outros pecados, de um formalismo não-histórico; e, ao longo dos anos 80, principalmente nos Estados Unidos, um grupo de críticos e estudiosos repôs a teoria literária na direção de um certo tipo de historicismo. Dadas as transformações das circunstâncias políticas, porém, este já não podia ser o historicismo aparentemente desacreditado de Marx ou Hegel, com sua suposta fé nas grandes narrativas unitárias, nas esperanças teleológicas, na hierarquia das causas históricas, na fé realista na possibilidade de se determinar a verdade dos fatos históricos, nas confiantes distinções entre o que era central e o que era periférico na própria história. O que entrou em cena nos anos 80, com o chamado novo historicismo, foi um estilo de crítica histórica que tinha por centro de suas preocupações exatamente a rejeição de todas essas doutrinas[8]. Era uma historiografia apropriada a uma era pós-moderna na qual as próprias noções de verdade histórica, causalidade, padrão, propósito e direção começavam a ver-se cada vez mais sob fogo cerrado.

O novo historicismo, que em grande parte se voltava para o período renascentista, unia um ceticismo epistemológico acerca da verdade histórica inquestionável a uma considerável aflição em face das grandes narrativas. A história era menos um

8. Para a leitura de obras típicas do novo historicismo, ver Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* (Chicago, 1980), *Representing the English Renaissance* (Berkeley, 1988), e *Shakespearean Negotiations* (Oxford, 1988). Ver também Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature* (Baltimore, 1983), e *Voice Terminal Echo: Postmodernism and English Renaissance Texts* (Nova York e Londres, 1986). Ver também H. A. Veeser (org.), *The New Historicism* (Nova York e Londres, 1989). Uma excelente crítica da corrente pode ser encontrada em David Norbrook, "Life and Death of Renaissance Man", *Raritan*, vol. 8, nº 4 (primavera, 1989).

padrão determinado de causa e efeito do que um campo aleatório e acidental de forças no qual causas e efeitos deviam ser construídos pelo observador, em vez de dados por certos. Era um confuso emaranhado de narrativas dispersas, nenhuma das quais necessariamente mais significativa do que qualquer outra; e todo o conhecimento do passado era destorcido pelos interesses e desejos do presente. Deixara de existir uma nítida distinção entre a grande via e as pequenas trilhas históricas, e até mesmo qualquer oposição entre fato e ficção. Os fatos históricos eram tratados como fenômenos "textuais", enquanto as obras literárias eram vistas como eventos materiais. A historiografia era uma forma de narração condicionada pelos preconceitos e preocupações do próprio narrador, tornando-se, portanto, uma espécie de retórica ou ficção. Quando do exame de uma narrativa específica, já não havia como extrair uma verdade isolada, mas apenas um conflito de interpretações cujo resultado seria, em última instância, determinado pelo poder, e não pela verdade.

A palavra "poder" sugere os escritos de Michel Foucault, e, na verdade, o novo historicismo acabou por tornar-se (na maior parte dos casos) a aplicação dos temas foucaultianos à história cultural do Renascimento. Isso era um pouco estranho, pois, tendo em vista que o campo narracional era tão verdadeiramente aberto quanto o novo historicismo gostava de insistir, como entender que as narrativas produzidas fossem, em sua maior parte, tão previsíveis? Parecia legítimo discutir a sexualidade, mas não, em termos mais abrangentes, a questão de classe social; as etnias, mas não o trabalho e a reprodução material; o poder político, mas não, na maioria dos casos, a economia; a cultura, mas não, de modo geral, a religião. Há apenas um

leve exagero na afirmação de que o novo historicismo estava preparado, em seu espírito pluralista, para examinar absolutamente qualquer assunto, desde que este estivesse presente em algum ponto da obra de Michel Foucault, ou tivesse alguma relação direta com as condições um tanto lamentáveis da cultura norte-americana da época. Por último, grande parte dessa tendência parecia ter menos a ver com o Estado elizabetano ou a corte de Jaime I da Inglaterra do que com o destino de ex-radicais da Califórnia contemporânea. O grande mestre da escola, Stephen Greenblatt, deixara a esfera de influência de Raymond Williams, de quem fora outrora discípulo, e passara para a de Michel Foucault; e isso representou, entre outras coisas, um deslocamento da esperança política para o pessimismo político, mudança que refletia muito bem o espírito inconstante dos anos 80, sobretudo nos Estados Unidos da era Reagan. O novo historicismo, portanto, certamente julgava o passado à luz do presente, ainda que não o fizesse, necessariamente, de modo que o tornasse sempre digno de mérito, ou mediante uma atuação diante da qual se mostrasse predisposto a ser autocrítico e auto-historicizante. Sabe-se bem que a última coisa que os historicismos geralmente estão preparados para colocar sob o julgamento da história são suas próprias condições históricas. Como muitas formas pós-modernas de pensamento, o novo historicismo oferecia como um imperativo universal – o imperativo, por exemplo, de não universalizar – aquilo que podia ser facilmente visto, a partir de uma certa distância, como a situação historicamente peculiar de uma ala específica da *intelligentsia* ocidental de esquerda. Talvez seja mais fácil sentir que a história é aleatória, assistemática e erradia na Califórnia do que em outros lugares menos privilegiados do mundo – as-

sim como era mais fácil para Virginia Woolf do que para seus criados sentir que a vida era fragmentária e desestruturada. O novo historicismo produziu alguns estudos críticos de rara ousadia e grande brilhantismo, e desafiou muitas máximas encarquilhadas da historiografia; mas sua rejeição dos esquemas macro-históricos aproxima-se desconfortavelmente de um pensamento conservador comum, que tem suas próprias razões políticas para menosprezar a idéia de estruturas históricas e tendências a longo prazo.

A resposta britânica ao novo historicismo foi a doutrina bem diversa do materialismo cultural, que – de modo mais apropriado a uma sociedade com tradições socialistas mais vigorosas – apresentava uma acuidade de visão política em larga medida ausente de sua contraparte transatlântica[9]. A expressão "materialismo cultural" havia sido criada nos anos 80 pelo principal crítico socialista da Grã-Bretanha, Raymond Williams, para descrever uma forma de análise que examinava a cultura menos como um conjunto de monumentos artísticos isolados do que como uma formação material, completa em seus próprios modos de produção, efeitos de poder, relações sociais, públicos identificáveis e formas de pensamento historicamente condicionadas. Era uma maneira de levar uma análise ostensivamente materialista a ser influenciada por aquela esfera da existência social – a "cultura" – que a crítica conven-

▼

9. Sobre materialismo cultural, ver Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977), *Problems in Materialism and Culture* (Londres, 1980) e *Culture* (Londres, 1981). Ver também Jonathan Dollimore e Alan Sinfield, *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester, 1985), e Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Post-War Britain* (Oxford, 1989). Uma visão geral pode ser encontrada em Andrew Milner, *Cultural Materialism* (Melbourne, 1993).

cional sempre imaginara ser a própria antítese do material; e sua ambição era menos relacionar "cultura" a "sociedade", no estilo característico de Williams, do que examinar a cultura como algo sempre-já social e material em suas raízes. O materialismo cultural podia ser visto como um enriquecimento ou uma diluição do marxismo clássico: enriquecimento porque levou, corajosamente, o materialismo à esfera do próprio "espiritual"; diluição porque, ao fazê-lo, turvou as distinções, vitais para o marxismo ortodoxo, entre o econômico e o cultural. Apesar de "compatível" com o marxismo, como o próprio Williams anunciou, o método divergia do tipo de marxismo que havia relegado a cultura a uma posição secundária, "superestrutural", e lembrava o novo historicismo em sua recusa em fazer vigorar tais hierarquias. Também se igualava ao novo historicismo ao propor a discussão de uma grande variedade de temas – em especial a sexualidade, o feminismo, as questões étnicas e pós-coloniais –, tradicionalmente relegados a segundo plano pela teoria marxista. Neste sentido, o materialismo cultural colocava uma espécie de ponte entre o marxismo e o pós-modernismo, reavaliando radicalmente o primeiro e adotando uma atitude cautelosa diante dos aspectos mais acríticos, não-históricos e duvidosamente modernos do segundo. Na verdade, em termos gerais é esta a postura atualmente assumida pela maior parte dos críticos ingleses de esquerda.

O pós-estruturalismo não apenas passou a ser visto como cada vez mais não-histórico, fosse qual fosse a justiça contida em tal acusação; à medida que os anos 80 se arrastavam, também se sentiu que, numa visão de conjunto, o movimento havia deixado de cumprir suas promessas políticas. Em sentido geral, estava certamente mais ligado às correntes políticas de es-

querda; em sua totalidade, porém, parecia ter pouco de interessante a dizer sobre questões políticas concretas, mesmo depois de ter enriquecido uma vasta gama de estudos sociais, da psicanálise ao pós-colonialismo, com um conjunto de conceitos estimulantes, quando não revolucionários. Talvez tenha sido essa necessidade de um comprometimento mais direto com a dimensão política que inspirou Jacques Derrida a cumprir uma promessa há muito adiada e abordar a questão do marxismo[10]; àquela altura, porém, a decisão parecia um tanto tardia. Os anos 80 tinham sido um período pragmático, de idéias a curto prazo e interesses materiais intransigentes, do eu como consumidor, não como criador, da história como legado utilitário e da sociedade (na infame declaração de Thatcher) como uma não-entidade. Não foi uma época receptiva ao exame da história, à pesquisa filosófica ambiciosa ou aos conceitos universais, e a desconstrução, juntamente com o neopragmatismo e o pós-modernismo em geral, floresceu nesse solo que, ao mesmo tempo, seus praticantes mais à esquerda ainda procuravam subverter. Mas também ficou claro, à medida que os anos 80 deram lugar aos 90, que algumas questões constrangedoramente vastas, que haviam sido postas de lado pelo neopragmatismo e por algumas correntes do pós-estruturalismo – questões de justiça e liberdade humanas, verdade e autonomia –, tinham-se recusado teimosamente a evaporar. Era difícil ignorar essas questões num mundo em que o *apartheid* estava sob fogo cerrado, o neo-stalinismo fora abruptamente derrubado, o capitalismo estendia sua esfera de influência a novos setores do globo, as desigualdades entre ricos e pobres aumentavam drama-

▼

10. Ver, de sua autoria, *Specters of Marx* (Nova York e Londres, 1994).

ticamente, e as sociedades periféricas eram submetidas a uma exploração cada vez mais intensa. Havia aqueles para os quais todo o discurso iluminista de justiça e autonomia estava agora definitivamente encerrado, e, na verdade, até mesmo aqueles para os quais a própria história havia chegado a um fim triunfal, além de outros pensadores menos apocalípticos para os quais aquelas grandes questões éticas e políticas se recusavam, com obstinação, a desaparecer da teoria exatamente pelo fato de ainda não terem sido eficazmente resolvidas na prática. Como se consciente disso, o pós-estruturalismo começou a encetar uma mudança moderadamente ética de direção[11]; mas achou difícil competir, nesse campo, com a tradição da indagação filosófica de Hegel a Habermas, a qual, ainda que de modo aridamente abstrato, apegara-se com tenacidade a esses temas e em torno deles produzira um vasto domínio de reflexão sistemática. Não constituiu uma surpresa, portanto, o fato de um grupo de teóricos filosóficos de orientação alemã, sobretudo na Inglaterra, ter retomado o próprio legado "metafísico" que o pós-estruturalismo via com tanta desconfiança, para a abordagem tanto de problemas quanto de soluções que talvez tivessem sido muito prematuramente desconstruídos[12]. Ao mesmo tempo, um ressurgimento do interesse pela obra do teórico russo Mikhail Bakhtin, ao redor do qual se formou uma enorme indústria crítica ao longo dos anos 80, prometia unir

11. Ver, por exemplo, J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading* (Nova York, 1987).
12. Ver, por exemplo, Gillian Rose, *Dialectic of Nihilism* (Oxford, 1984); Peter Dews, *Logics of Disintegration* (Londres, 1987); Howard Caygill, *Art of Judgement* (Oxford, 1989); Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche* (Manchester, 1990); J. M. Bernstein, *The Fate of Art* (Oxford, 1992); Peter Osborne, *The Politics of Time* (Londres, 1995).

as preocupações textuais, corporais ou discursivas dos pós-estruturalistas a uma perspectiva mais histórica, materialista ou sociológica[13].

Até aqui, só abordamos superficialmente o termo "pós-modernismo", sem nos determos num exame mais aprofundado deste. Contudo, trata-se sem dúvida do termo mais ruidosamente promovido pela teoria cultural de hoje – um termo que, em sua promessa de a tudo abranger, de Madonna à metanarrativa, do pós-fordismo à ficção sensacionalista, ameaça, assim, sucumbir ao peso da trivialidade. Em primeiro lugar, podemos estabelecer uma distinção entre "pós-modernidade", um termo mais abrangente, histórico ou filosófico, e "pós-modernismo", um termo limitado, de matiz mais cultural ou estético. Pós-modernidade significa o fim da modernidade, no sentido daquelas grandes narrativas de razão, verdade, ciência, progresso e emancipação universal que, como se acredita, caracterizam o pensamento moderno a partir do Iluminismo[14]. Para a pós-modernidade, essas promissoras esperanças não foram apenas historicamente desacreditadas; eram ilusões perigosas que, desde o início, colocaram as ricas contingências da história numa

▼

13. Sobre Bakhtin, ver Katerina Clark e Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Mass., 1984), Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (Manchester, 1984), e Ken Hirschkop, *Bakhtin and Democracy* (no prelo).

14. Sobre a teoria geral da pós-modernidade, ver Hal Foster (org.), *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Washington, 1983), Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* (Manchester, 1984); David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford, 1989); Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (Londres, 1991). Outras visões de conjunto incluem Christopher Norris, *The Contest of Faculties* (Londres, 1985), A. Kroker e D. Cook, *The Postmodern Scene* (Nova York, 1986), Ihab Hassan, *The Postmodern Turn* (Columbus, 1987), Jonathan Arac (org.), *Postmodernism and Politics* (Manchester, 1986), John Fekete (org.), *Life after Postmodernism* (Londres, 1988), e Alex Callinicos, *Against Postmodernism* (Cambridge, 1989).

camisa-de-força conceitual. Esses esquemas tirânicos tratam a pontapés a complexidade e a multiplicidade da verdadeira história, erradicam brutalmente a diferença, reduzem toda diversidade a uma árida igualdade, e quase sempre resultam em uma política totalitária. São ilusões que, ao fazerem flutuar ideais impossíveis diante de nossos olhos, nos afastam de todas as mudanças políticas modestas, porém eficazes, que temos reais condições de criar. Envolvem a crença perigosamente absolutista de que a variedade e a contingência de nossas formas de vida e de nosso conhecimento possam estar assentadas em algum princípio único, supremo e incontestável: a razão ou as leis da história, a tecnologia ou os modos de produção, a utopia política ou uma natureza humana universal. Para a pós-modernidade "antifundacionalista", por outro lado, nossas formas de vida são relativas e não-fundadas, bastam-se a si mesmas e são feitas de mera convenção e tradição cultural, sem nenhuma origem identificável ou finalidade grandiosa; e "teoria", pelo menos para as correntes mais conservadoras da doutrina, é em sua maior parte apenas uma maneira grandiloqüente de refletir sobre esses hábitos e instituições herdados. Nossas atividades não repousam sobre uma base racional, não apenas porque existem racionalidades diferentes, descontínuas, talvez incomensuráveis, mas porque quaisquer razões que possamos apresentar serão sempre moldadas por alguma instância pré-racional – contextos de poder, crenças, interesses ou desejos – que nunca poderá, em si, ser objeto de uma demonstração racional. A vida humana não se caracteriza por uma totalidade e uma racionalidade dominadoras, um centro fixo, uma metalinguagem que possa apreender sua infinita variedade; há, apenas, uma pluralidade de culturas e narrativas que não podem

ser hierarquicamente ordenadas ou "privilegiadas", e que devem, portanto, respeitar a inviolável "diversidade" de maneiras de fazer coisas que não lhe são intrínsecas. O conhecimento é subordinado aos contextos culturais, de tal modo que afirmar que se conhece o mundo "como ele é" não passa de uma quimera – não apenas porque nosso conhecimento é sempre uma questão de interpretação parcial, partidária, mas porque o próprio mundo não é, de modo algum, particular. A verdade é o produto da interpretação, os fatos são construções do discurso, a objetividade é apenas aquilo que qualquer interpretação questionável das coisas tenha conseguido impor, e o sujeito humano é uma ficção, tanto quanto a realidade que contempla – uma entidade difusa e autodividida que carece de qualquer natureza ou essência fixa. Em tudo isso, a pós-modernidade é uma espécie de nota de rodapé acrescida à filosofia de Friedrich Nietzsche, que antecipou quase todas essas posições na Europa do século XIX.

O pós-modernismo propriamente dito pode, então, ser visto de modo mais apropriado como a forma de cultura que corresponde a essa visão de mundo[15]. A obra de arte pós-moderna típica é arbitrária, eclética, híbrida, descentralizada, fluida e descontínua, lembra o pastiche. Fiel aos princípios da pós-modernidade, rejeita a profundidade metafísica em favor de uma espécie de superficialidade forjada, jocosidade e falta de

▼

15. Alguns exames gerais podem ser encontrados em Robert Venturi *et al.*, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, Mass., 1977), Christopher Butler, *After the Wake* (Oxford, 1980), Ihab Hassan, *The Dis-memberment of Orpheus* (Nova York, 1982), Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative* (Waterloo, Ontario, 1980), e *A Poetics of Postmodernism* (Nova York e Londres, 1988), Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (Nova York e Londres, 1987), Patricia Waugh, *Metafiction* (Londres e Nova York, 1984), Lisa Appignanesi (org.), *Postmodernism: ICA Documents 5* (Londres, 1986).

afeto; é uma arte de prazeres, superfícies e intensidades fugazes. Por desconfiar de todas as verdades e certezas estabelecidas, sua forma é irônica, e sua epistemologia relativista e cética. Por rejeitar toda tentativa de refletir uma realidade estável para além de si mesma, existe, de modo autoconsciente, no nível da forma ou da linguagem. Por saber que suas próprias ficções são infundadas e gratuitas, pode atingir uma espécie de autenticidade negativa apenas ao alardear sua irônica consciência desse fato, pervertidamente chamando atenção para seu próprio *status* de artifício construído. Impaciente com toda identidade isolada, e desconfiada da noção de origens absolutas, chama atenção para sua própria natureza "intertextual", sua reciclagem paródica de outras obras que, por sua vez, nada mais são que o resultado de tal reciclagem. Uma parte daquilo que parodia é a história passada – uma história que já não pode ser vista, em termos lineares, como a cadeia de causalidade que produz o presente, mas que, a exemplo de um sem-número de matérias-primas arrancadas de seu próprio contexto e remendadas com o contemporâneo, existe numa espécie de presente eterno. Por último, e talvez mais caracteristicamente que tudo o mais, a cultura pós-moderna volta sua aversão por limites e categorias fixos para a tradicional distinção entre "grande arte" e "arte popular", desconstruindo o limite entre elas ao produzir artefatos autoconscientemente populistas ou comuns, ou que se oferecem como mercadorias para o consumo enquanto fonte de prazer. Como a "reprodutibilidade" de Walter Benjamin[16], o pós-modernismo procura destruir a aura intimidadora da alta cultura modernista com uma arte mais vulgar e de

▼

16. Ver Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Hannah Arendt (org.), *Illuminations* (Nova York, 1969).

fácil utilização, desconfiando de todas as hierarquias de valor por considerá-las privilegiadas e elitistas. Não há o melhor ou o pior, apenas o diferente. Na tentativa de transpor a barreira entre arte e vida comum, o pós-modernismo parece a alguns o ressurgimento, em nosso tempo, da vanguarda radical que tradicionalmente perseguia esse objetivo. Na publicidade, na moda, no estilo de vida, nos *shopping centers* e nos meios de comunicação de massa, a estética e a tecnologia finalmente se haviam interpenetrado, enquanto a vida política se transformara numa espécie de espetáculo estético. A impaciência do pós-modernismo com as avaliações estéticas convencionais assumiu uma forma tangível nos chamados estudos culturais, que se desenvolveram rapidamente ao longo da década de 1980, e que no mais das vezes se recusavam a respeitar as distinções de valor entre o soneto e a novela de televisão.

Os debates sobre o pós-modernismo e a pós-modernidade assumiram muitas formas. Coloca-se, por exemplo, a questão de até que ponto vai sua abrangência – se realmente são, por assim dizer, onipresentes enquanto cultura dominante de nossa época, ou se na verdade são bem mais setoriais e específicos. A pós-modernidade é a filosofia apropriada ao nosso tempo, ou será a visão de mundo de um exausto grupo de ex-intelectuais ocidentais revolucionários que, com típica arrogância intelectual, projetaram-na sobre a história contemporânea como um todo? Que significa pós-modernismo em Mali ou Mayo? O que representa para sociedades que ainda não entraram nem mesmo na modernidade? A palavra é uma descrição neutra da sociedade de consumo ou uma recomendação positiva de um certo estilo de vida? Como acredita Fredric Jameson, estaremos diante da cultura do capital tardio – a penetração fi-

nal do bem de consumo na cultura –, ou será que se trata, como insistem seus exponentes mais radicais, de um golpe subversivo em todas as elites, hierarquias, grandes narrativas e verdades imutáveis?

A discussão certamente terá continuidade, sobretudo porque o pós-modernismo é a mais vigorosa de todas as teorias, com raízes num conjunto concreto de práticas e instituições sociais. É possível ignorar a fenomenologia ou a semiótica, ou a teoria da recepção – na verdade, em sua imensa maioria a humanidade mostrou-se especialmente bem-sucedida em fazê-lo –, mas não o consumismo, os meios de comunicação de massa, a política estetizada, a diferença sexual. Mas a discussão também prosseguirá porque existem sérias divergências dentro da própria teoria pós-moderna. Para seus proponentes mais politizados, idéias mistificadoras como verdade, identidade, totalidade, universalidade, fundamentos, metanarrativa e sujeito revolucionário coletivo devem ser afastadas de tal modo que projetos radicais verdadeiramente eficazes possam passar para o primeiro plano dos debates. Para seus apologistas mais conservadores, a rejeição dessas noções está estreitamente ligada a uma defesa do *status quo* político. São imensas, portanto, as diferenças entre Foucault e Stanley Fish, Derrida e Richard Rorty, ainda que em termos gerais todos os quatro possam ser classificados como pós-modernistas. Para neopragmatistas norte-americanos como Rorty e Fish, o colapso das concepções transcendentais sinaliza, com efeito, o colapso da possibilidade de uma crítica política vigorosa[17]. Segundo o argumento, tal crítica só

▼

17. Ver Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally* (Oxford, 1989), e Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge, 1989).

poderia ser lançada a partir de uma perspectiva metafísica completamente além de nossas atuais formas de vida; e uma vez que evidentemente inexiste tal ponto onde nos pudéssemos situar – ou tendo em vista que, caso existisse, seria irrelevante e ininteligível para nós –, até mesmo nossas reivindicações aparentemente mais revolucionárias devem estar sempre em conluio com os discursos do presente. Em resumo, estamos sempre firmemente instalados no interior da cultura que esperamos criticar, tão plenamente constituídos por seus interesses e suas crenças que o ato de submetê-las a um questionamento radical envolveria, por assim dizer, a necessidade de abandonarmos nossa própria pele. Enquanto aquilo que dissermos for inteligível – e qualquer crítica que não o seja seria meramente ineficaz –, já estaremos em cumplicidade com a cultura que procuramos objetivar, e, portanto, mergulhados numa espécie de má-fé. Essa doutrina, que depende de uma distinção eminentemente desconstrutível entre "intrínseco" e "extrínseco", vem sendo mobilizada para defender o estilo de vida norte-americano exatamente porque o pós-modernismo se mostra inconfortavelmente cônscio de que toda crítica *racional* desse estilo de vida, ou mesmo de qualquer outro, já deixou de ser possível. Arrancar as bases de sob os pés de seu adversário equivale, inevitavelmente, a arrancá-las de sob nossos próprios pés. Para evitar a indesejável conclusão de que não há nenhuma justificativa racional para qualquer estilo de vida, é necessário invalidar a própria idéia de crítica enquanto tal, estigmatizando-a como necessariamente "metafísica", "transcendente", "absoluta" ou "fundacional". Do mesmo modo, se a idéia de sistema ou totalidade pode ser desacreditada, então realmente não há nada que se possa criticar enquanto "patriarcado" ou "sistema

capitalista". Se não existe totalidade na vida social, não há lugar para nenhuma mudança total, uma vez que não existe nenhum sistema geral a ser transformado. De modo grosseiramente implausível, somos instados a crer que o capitalismo multinacional é apenas uma confluência aleatória desta ou daquela prática, técnica ou relação social, algo absolutamente desprovido de uma lógica sistemática; e tudo isso pode, então, ser oferecido como uma defesa "radical" do pluralismo contra os terrores da totalização. Este talvez seja um dogma bem mais fácil de sustentar na Universidade de Colúmbia do que na Colômbia.

Se, em meados da década de 1990, a crítica feminista mostrou ser a mais popular das diversas novas abordagens literárias, também se pode afirmar que a teoria pós-colonial a vem seguindo bem de perto[18]. Como o feminismo e o pós-modernismo, e ao contrário da fenomenologia e da teoria da recepção, a teoria pós-colonial está diretamente arraigada nos desenvolvimentos históricos. O colapso dos grandes impérios europeus, sua substituição pela hegemonia econômica mundial dos Estados Unidos, a inabalável erosão do Estado-nação e das fronteiras geopolíticas tradicionais, juntamente com as migrações globais em grande escala e a criação das chamadas sociedades multiculturais, a crescente exploração de grupos étnicos no

18. *Orientalism* (Nova York, 1979), de Edward Said, é comumente visto como a obra inicial da teoria colonial; ver também, de sua autoria, *Culture and Imperialism* (Londres, 1993). Outros textos influentes são Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Londres, 1983), Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds* (Nova York e Londres, 1987), Robert Young, *White Mythologies* (Londres, 1990), Homi Bhabha (org.), *Nation and Narration* (Londres e Nova York, 1990) e *The Location of Culture* (Londres, 1994). Para uma crítica contundente da teoria pós-colonial, ver Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (Londres, 1992).

Ocidente e nas sociedades "periféricas" em outras partes do mundo, o imenso poder das novas corporações transnacionais – tudo isso vem se desenvolvendo a passo acelerado desde a década de 1960, produzindo uma verdadeira revolução em nossas noções de espaço, poder, linguagem e identidade. Uma vez que a cultura, no sentido amplo e não limitado do termo, encontra-se próxima ao centro de algumas dessas questões, pouco nos surpreende que, nas duas últimas décadas, elas tenham deixado sua marca naqueles setores das humanidades que tradicionalmente se ocuparam da cultura no sentido mais limitado do termo. Assim como o predomínio dos meios de comunicação de massa forçou um reexame das fronteiras clássicas no âmbito do estudo da cultura, o "multiculturalismo", que pertence ao mesmo período histórico, desafia o modo como o Ocidente vem concebendo sua identidade e articulando-a em um cânone de obras de arte. Ambas as correntes – os estudos culturais e o pós-colonialismo – dão um passo decisivo para além das questões de *método* teórico que predominavam numa fase anterior da teoria literária. O que está em jogo, agora, é a problematização da "cultura" em si, que, ao passar da obra de arte isolada para as áreas da linguagem, do estilo de vida, do valor social e da identidade grupal, cruza-se inevitavelmente com as questões de poder político global.

O resultado foi a abrupta criação de um cânone cultural ocidental estreitamente concebido, recuperando as culturas execradas de grupos e pessoas "marginalizados". Também tem significado atribuir algumas questões da "alta" teoria à sociedade global contemporânea. As questões de "metanarrativa" já não dizem respeito apenas às obras literárias, mas aos termos nos quais o Ocidente pós-iluminista vem tradicionalmente expres-

sando seu próprio projeto imperial. A descentralização e a desconstrução de categorias e identidades se revestem de uma urgência inédita num contexto de racismo, conflitos étnicos e dominação neocolonial. O "outro" deixou de ser apenas um conceito teórico, assumindo a condição de grupos e povos excluídos da história, sujeitos à escravidão, a insulto, à mistificação e ao genocídio. As categorias psicanalíticas de "clivagem" e projeção, negação e recusa, deixaram os manuais de teoria freudiana para tornarem-se modos de analisar as relações psicopolíticas entre colonizadores e colonizados. Os debates entre "modernidade" e "pós-modernidade" têm uma força especial nas culturas periféricas, que se vêem cada vez mais arrastadas para a órbita de um Ocidente pós-moderno sem que ainda nem mesmo tenham, para o bem ou para o mal, passado por um processo de plena modernidade ao estilo europeu. E o impasse vivido pelas mulheres em tais sociedades, forçadas como são a assumir muitos de seus encargos mais execráveis, tem resultado numa aliança peculiarmente frutífera entre feminismo e pós-colonialismo.

A teoria pós-colonial não é apenas o produto do multiculturalismo e da descolonização. Reflete, também, uma passagem histórica do nacionalismo revolucionário do Terceiro Mundo, que refluiu na década de 1970, para um contexto "pós-revolucionário" no qual o poder das corporações transnacionais parece indestrutível. Desta maneira, grande parte dos escritos pós-coloniais ajusta-se bastante bem às desconfianças pós-modernas diante das organizações políticas de massa, voltando-se, em vez disso, para as questões culturais. Seja qual for o modo como a avaliemos, a cultura é importante em um mundo neocolonial, mas fica difícil afirmar que sua importância seja funda-

mentalmente decisiva. O que dá forma às relações entre nações ricas e pobres não são, em última instância, as questões de cor da pele ou identidade, mas sim do preço dos produtos primários, das matérias-primas, dos mercados de mão-de-obra, das alianças militares e das forças políticas. No Ocidente, sobretudo nos Estados Unidos, as questões de etnia vêm, ao mesmo tempo, enriquecendo uma política radical estreitamente fixada na classe social e, em sua própria fixação estreita na diferença, ajudando a obscurecer as condições materiais vitais que diferentes grupos étnicos têm em comum. Em resumo, o pós-colonialismo tem sido, entre outras coisas, exemplo de um "culturalismo" exuberante que, de algum tempo para cá, vem assolando a teoria cultural no Ocidente, enfatizando em demasia a dimensão cultural da vida humana numa reação extremada e compreensível a um biologismo, humanismo ou economismo anterior. Em sua maior parte, esse relativismo cultural é simplesmente domínio imperial às avessas.

Como qualquer outra teoria, portanto, o discurso pós-colonial tem seus limites e pontos cegos. Em alguns casos, tem envolvido uma romântica idealização do "outro", juntamente com uma política simplista que vê a redução do "outro" ao "mesmo" como a raiz de todos os males políticos. Esse tema pós-moderno específico, da alteridade e da auto-identidade, vem por ora ameaçando tornar-se melancolicamente auto-idêntico. Ao desconstruir qualquer oposição excessivamente rígida entre eu colonizante e outro colonizado, uma variante alternativa de pensamento pós-colonialista acaba por enfatizar as mútuas implicações de ambos, arriscando-se, assim, a embotar a eficácia política de uma crítica anticolonialista. A despeito de toda a sua ênfase na diferença, a teoria pós-colonial às vezes

congrega, com excesso de precipitação, sociedades muito diferentes sob uma mesma categoria de "Terceiro Mundo"; e sua linguagem tem, com muita freqüência, traído um prodigioso obscurantismo absurdamente distante dos povos pelos quais ela fala. Uma parte da teoria tem sido verdadeiramente desbravadora, enquanto outra parte tem feito pouco mais que refletir a auto-abominação culpada de um liberalismo ocidental que preferiria, nesses difíceis tempos políticos, ser qualquer outra coisa além de si mesmo.

Entre os mais glamourosos bens de consumo que a sociedade pós-moderna tem a oferecer encontra-se a própria teoria cultural. A teoria pós-moderna é parte do mercado pós-moderno, e não apenas uma reflexão sobre ele. Entre outras coisas, representa uma maneira de acumular um "capital cultural" valioso sob condições intelectuais cada vez mais competitivas. Em parte devido a sua grande vitalidade, seu esoterismo, sua sintonia com os modismos, sua singularidade e sua relativa novidade, a teoria vem obtendo um alto prestígio no mercado acadêmico, mesmo que ainda provoque a virulenta hostilidade de um humanismo liberal que teme ser por ela desalojado. O pós-estruturalismo é mais sedutor que Philip Sidney, assim como os *quarks* são mais atraentes do que os quadriláteros. Em nossa época, a teoria tem sido um sintoma da mercantilização da própria vida intelectual, à medida que, com a mesma velocidade com que mudam os estilos dos penteados, uma moda conceitual toma à força o lugar de outra. Assim como o corpo humano – e muitas outras coisas mais – tornou-se estetizado em nossos dias, a teoria também se tornou uma espécie de forma de arte de minorias, bem-humorada, auto-ironizante e

hedonista – um espaço para o qual se transferiram os impulsos por trás da grande arte modernista. Tem sido, entre outras coisas, o refúgio de um intelecto ocidental deserdado e apartado, pela mesquinhez cabal da história moderna, de seu tradicional pendor humanista, tornando-se, portanto, ao mesmo tempo simplória e sofisticada, malandra e otária*. Com excessiva freqüência, tem agido como um substituto duvidosamente moderno da atividade política, numa época em que tal atividade tem sido, em termos gerais, difícil de exercer; e, tendo nascido como uma crítica ambiciosa de nossos modos de vida correntes, agora ameaça terminar como uma complacente consagração destes.

Sempre existe, porém, mais de uma história a ser contada. Se a teoria cultural conseguiu ter algum prestígio, isso também se deve ao fato de ter, corajosamente, colocado algumas questões fundamentais para as quais as pessoas gostariam de obter algumas respostas. Tem agido como uma espécie de terreno baldio em que são lançados aqueles temas constrangedoramente vastos, impacientemente descartados por uma filosofia estreitamente analítica, uma sociologia empirista e uma ciência política positivista. Tem tendido a deslocar a ação política, e também providenciado um espaço em que algumas questões políticas vitais podiam ser cultivadas em um clima inóspito. Não possui uma unidade particular enquanto disciplina; o que, por exemplo, a fenomenologia e a teoria homossexual têm em comum? E nenhum dos métodos agrupados sob a rubrica de

* O par de palavras em inglês é praticamente intraduzível: *streetwise*, de registro coloquial, "experiente e vivido em áreas pobres, sobretudo naquelas em que se desenvolve a criminalidade", e *disorientated*, palavra mais transparente à tradução, mas que adquire valor de contraste e, portanto, novo sentido à luz da anterior. (N. do R.)

teoria *literária* é representativo do estudo da literatura; na verdade, a maioria deles germinou em campos muito além desta última. Contudo, essa indeterminação disciplinar também assinala um esgotamento da tradicional divisão do trabalho intelectual, que a palavra "teoria" de certo modo debilita. "Teoria" indica que nossas maneiras clássicas de dividir o conhecimento em partes acham-se hoje, por duras razões históricas, em grandes apuros. Mas trata-se tanto de um sintoma revelador desse esgotamento quanto de uma reconfiguração positiva do campo. A emergência da teoria sugere que, por boas razões históricas, o que se tornara conhecido como humanidades já não podia prosseguir em sua forma costumeira. Isso era uma vantagem, uma vez que as humanidades haviam, com exagerada freqüência, proclamado uma imparcialidade espúria, pregado valores "universais" que eram socialmente específicos em moldes igualmente exagerados, reprimido a base material daqueles valores, sobrestimado absurdamente a importância de "cultura" e fomentado uma concepção possessivamente elitista desta. E isso era uma desvantagem, uma vez que as humanidades também haviam acalentado alguns valores generosos e decentes que foram bruscamente desconsiderados pelo cotidiano da sociedade; haviam fomentado – ainda que sob um disfarce idealista – uma crítica indagadora de nosso estilo de vida corrente e, ao alimentarem um elitismo espiritual, tinham pelo menos acompanhado até o fim o falso igualitarismo do mercado.

Numa concepção mais ampla, a tarefa da teoria cultural era desmontar a sabedoria recebida das humanidades tradicionais. Nesse sentido, pode-se afirmar, tem sido razoavelmente bem-sucedida – na teoria, se não na prática. Desde que este livro foi

lançado em primeira edição, têm sido poucas as respostas convincentes às diversas questões que a teoria literária vem colocando. Boa parte da hostilidade para com a teoria tem sido um pouco mais do que uma inquietude tipicamente anglo-saxã com as idéias enquanto tais – um sentimento de que as áridas abstrações ficam deslocadas quando a discussão chega à arte. Essa inquietação diante das idéias é característica daqueles grupos sociais cujas próprias idéias historicamente específicas mostram-se bem-sucedidas no momento, e que podem, portanto, vir a tomá-las tanto por sentimentos naturais quanto por verdades eternas. Os que atualmente comandam o debate das idéias podem mostrar-se desdenhosos para com a crítica e a análise conceitual, o que já não pode ser feito pelos que vivem, por assim dizer, sob o jugo daqueles cujo discurso é predominante. A acusação de que a teoria simplesmente interpõe um véu de jargão obscurantista entre o leitor e o texto pode ser feita contra todo e qualquer tipo de crítica. Matthew Arnold e T. S. Eliot soam como jargão obscurantista ao homem da rua que não tem familiaridade com seu estilo crítico. O discurso especializado de um indivíduo é a linguagem comum de um outro, como poderá testemunhar qualquer pessoa familiarizada com a mecânica dos motores.

Uma batalha que a teoria cultural talvez tenha vencido diz respeito ao argumento de que não existe leitura neutra ou inocente de uma obra de arte. Em nossos dias, até mesmo alguns críticos bastante conservadores estão menos propensos a afirmar que os teóricos radicais são ideologicamente vesgos, ao passo que eles próprios vêem a obra como ela realmente é. Um tipo abrangente de historicismo também levou a melhor: são muito poucos os formalistas de carteirinha que sobraram. Se

o autor não estiver exatamente morto, a prática de um biografismo ingênuo já não está em moda. A natureza incerta dos cânones literários e sua dependência de uma estrutura de valor culturalmente específica são coisas amplamente reconhecidas em nossos dias, juntamente com a verdade de que certos grupos sociais foram injustamente excluídos deles. E deixamos de estar absolutamente seguros quanto ao ponto onde começa a alta cultura e onde termina a cultura popular.

Ainda assim, algumas doutrinas humanistas tradicionais demoram a morrer, em especial o pressuposto do valor universal. Se hoje a literatura tem importância, isto se deve basicamente ao fato de nela se ver, como ocorre a muitos críticos convencionais, um dos poucos espaços remanescentes nos quais, em um mundo dividido e fragmentado, ainda é possível incorporar um senso de valor universal; e nos quais, em um mundo sordidamente material, ainda se pode vislumbrar um raro lampejo de transcendência. Daí procedem, sem dúvida, as paixões intensas, até mesmo virulentas e de outro modo inexplicáveis, que tendem a ser desencadeadas por uma atividade tão minoritária e tão acadêmica quanto a teoria literária. Pois, se até mesmo *esse* enclave em que a arte sobrevive precariamente pode ser historicizado, materializado e desconstruído, onde, então, se poderá encontrar valor em um mundo degradado? O radical responderia que admitir que a vida social é uniformemente degradada, e que só a cultura é valorosa, é na verdade apenas uma parte do problema, não a solução. Em si, essa atitude reflete um ponto de vista político particular, em vez de configurar uma desinteressada afirmação de fato. Ao mesmo tempo, a generosidade da fé do humanista nos valores comuns deve ser sinceramente reconhecida. Ocorre, apenas, que ele

confunde um projeto ainda a ser realizado – o de um mundo que compartilhe interesses políticos e econômicos comuns – com os valores "universais" de um mundo que ainda não foi desse modo reconstruído. O humanista, portanto, não está errado ao confiar na possibilidade de tais valores universais; ocorre que ninguém pode ainda dizer, com exatidão, que valores serão esses, uma vez que as condições materiais que poderiam permitir seu florescimento ainda não existem. E, se elas nunca tivessem de existir, o teórico poderia, aliviado, depor suas teorias, que se teriam tornado redundantes exatamente por se terem concretizado politicamente, e fazer algo de mais interessante para variar.

BIBLIOGRAFIA

A presente bibliografia destina-se aos leitores que desejam conhecer melhor todos, ou quaisquer dos vários campos da teoria literária examinados neste livro. As obras de cada seção não estão relacionadas em ordem alfabética, mas em uma ordem que melhor convém ao iniciante. Todas as obras examinadas neste livro são mencionadas, bem como algumas que não o foram. Não obstante, procurei manter a lista tão seletiva e reduzida quanto possível. Com poucas exceções, todas as obras relacionadas são escritas em língua inglesa.

Formalismo Russo

Lee T. Lemon e Marion J. Reis (orgs.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Nebraska, 1965.

L. Matejka e K. Pomorska (orgs.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Mass., 1971.

Stephen Bann e John E. Bowlt (orgs.), *Russian Formalism*, Edimburgo, 1973.

Victor Erlich, *Russian Formalism: History – Doctrine*, Haia, 1955.

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972.

Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, Londres, 1979.

Ann Jefferson, "Russian Formalism", in Ann Jefferson e David Robey (orgs.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Londres, 1982.

P. N. Medvedev e M. M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore, 1978.

Christopher Pike (org.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*, Londres, 1979.

Crítica Inglesa

Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge, 1963.
Literature and Dogma, Londres, 1973.
T. S. Eliot, *Selected Essays*, Londres, 1963.
The Idea of a Christian Society, Londres, 1939; 2ª ed., Londres, 1982.
Notes Towards the Definition of Culture, Londres, 1948.
F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, Londres, 1932; e Denys Thompson, *Culture and Environment*, Londres, 1933.
Revaluation: Tradition and Development in English Poetry, Londres, 1936.
The Great Tradition, Londres, 1948.
The Common Pursuit, Londres, 1952.
D. H. Lawrence, Novelist, Londres, 1955.
The Living Principle, Londres, 1975.
Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, Londres, 1932.
Francis Mulhern, *The Moment of "Scrutiny"*, Londres, 1979.
I. A. Richards, *Science and Poetry*, Londres, 1924.
Principles of Literary Criticism, Londres, 1924.
Practical Criticism, Londres, 1929 ([tra. bras. *A prática da crítica literária*, São Paulo, Martins Fontes, 1997.])
William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Londres, 1930.
Some Versions of Pastoral, Londres, 1935.
The Structure of Complex Words, Londres, 1951.
Milton's God, Londres, 1961.
Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, Londres, 1978.
D. J. Palmer, *The Rise of English Studies*, Londres, 1965.
C. K. Stead, *The New Poetic*, Londres, 1964.
Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, Oxford, 1983.

Nova Crítica Americana

John Crowe Ransom, *The Word's Body*, Nova York, 1938.
The New Criticism, Norfolk, Conn., 1941.

W. K. Wimsatt e Monroe Beardsley, *The Verbal Icon*, Nova York, 1958 e Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, Nova York, 1957.
Allen Tate, *Collected Essays*, Denver, Col., 1959.
Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, 1957.
David Robey, "Anglo-American New Criticism", in Ann Jefferson e David Robey (orgs.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Londres, 1982.
John Fekete, *The Critical Twilight*, Londres, 1977.
E. M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*, Haia, 1971.
Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Chicago, 1980.

Fenomenologia e Hermenêutica

Edmund Husserl, *The Idea of Phenomenology*, Haia, 1964.
Philip Petti, *On the Idea of Phenomenology*, Dubin, 1969.
Martin Heidegger, *Being and Time*, Londres, 1962.
Introduction to Metaphysics, New Haven, Conn., 1959.
Poetry, Language, Thought, Nova York, 1971.
William J. Richardson, *Heidegger: Through Phenomenology to Thought*, Haia, 1963.
H. J. Blackham, "Martin Heidegger", in *Six Existentialist Thinkers*, Londres, 1961.
Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Londres, 1975.
Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, Evanston, Ill., 1969.
E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Conn., 1976.
Georges Poulet, *The Interior Distance*, Ann Arbor, 1964.
Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, 1955.
L'Univers imaginaire de Mallarmé, Paris, 1961.
Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, 1962.
Jean Starobinski, *L'oeil vivant*, Paris, 1961.
La relation critique, Paris, 1972.
J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of his Novels*, Cambridge, Mass., 1959.
The Disappearance of God, Cambridge, Mass., 1963.
Poets of Reality, Cambridge, Mass., 1965.
Robert R. Magliola, *Phenomenology and Literature*, West Lafayette, Ind., 1977.
Sarah Lawall, *Critics of Consciousness*, Cambridge, Mass., 1968.

Teoria da Recepção

Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston, Ill., 1973.
Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, 1974.
The Act of Reading, Londres, 1978.
Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", in Ralph Cohen (org.), *New Directions in Literary Theory*, Londres, 1974.
Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*, Londres, 1978.
Stanley Fish, *Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., 1980.
Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Ill., 1979.
Susan R. Suleiman e Inge Crosman (orgs.), *The Reader in the Text*, Princeton, NJ, 1980.
Jane P. Tompkins (org.), *Reader-Response Criticism*, Baltimore, 1980.

Estruturalismo e Semiótica

Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Londres, 1978.
Jonathan Culler, *Saussure*, Londres, 1976.
Roman Jakobson, *Selected Writings* (4 vols.), Haia, 1962 e Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Haia, 1956.
Main Trends in the Science of Language, Londres, 1973.
Paul Garvin (org.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, DC, 1964.
J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, Ill., 1964.
Jan Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Arbor, 1970.
Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Londres, 1966.
Edmund Leach, *Lévi-Strauss*, Londres, 1970.
Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale*, Austin, Texas, 1968.
A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966.
Du Sens, Paris, 1970.
Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, 1973.
Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Haia, 1969.
Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Oxford, 1980.
Figures of Literary Discourse, Oxford, 1982.
Yury Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, 1977.
Analysis of the Poetic Text, Ann Arbor, 1976.

Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Londres, 1977.
Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Londres, 1980.
Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Ill., 1977.
Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, Londres, 1977.
Jacques Ehrmann (org.), *Structuralism*, Nova York, 1970.
Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Londres, 1975.
The Pursuit of Signs, Londres, 1981.
Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972.
Michael Lane (org.), *Structuralism: A Reader*, Londres, 1970.
David Robey (org.), *Structuralism: An Introduction*, Oxford, 1973.
Richard Macksey e Eugenio Donato (orgs.), *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, 1972.

Pós-Estruturalismo

Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Evanston, Ill., 1973.
Of Grammatology, Baltimore, 1976.
Writing and Difference, Londres, 1978.
Positions, Londres, 1981.
Ann Jefferson, "Structuralism and Post-Structuralism", in Ann Jefferson e David Robey, *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Londres, 1982.
Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, Londres, 1967 [trad. bras. *O grau zero da escrita*, São Paulo, Martins Fontes, 2ª ed., 2004].
Elements of Semiology, Londres, 1967.
Mythologies, Londres, 1972.
S/Z, Londres, 1975.
The Pleasure of the Text, Londres, 1976.
Michel Foucault, *Madness and Civilization*, Londres, 1967.
The Order of Things, Londres, 1970.
The Archaeology of Knowledge, Londres, 1972.
Discipline and Punish, Londres, 1977.
The History of Sexuality (vol. 1), Londres, 1979.
Hayden White, "Michel Foucault", in John Sturrock (org.), *Structuralism and Since*, Oxford, 1979.
Colin Gordon, *Michel Foucault: The Will to Truth*, Londres, 1980.
Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974.
Desire in Language, Oxford, 1980.

Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Conn., 1979.
Geoffrey Hartman (org.), *Deconstruction and Criticism*, Londres, 1979.
Criticism in the Wilderness, Baltimore, 1980.
J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Oxford, 1982.
Rosalind Coward e John Ellis, *Language and Materialism*, Londres, 1977.
Catherine Belsey, *Critical Practice*, Londres, 1980.
Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, Londres, 1982.
Josué V. Harari (org.), *Textual Strategies*, Ithaca, NY, 1979.
Jonathan Culler, *On Deconstruction* (Londres).

Psicanálise

Sigmund Freud: ver os volumes da Pelican Freud Library (Harmondsworth, 1973-), esp. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, *The Interpretation of Dreams*, *On Sexuality* e *Case Histories* (2 vols.).
Richard Wollheim, *Freud*, Londres, 1971.
J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, Londres, 1980.
Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, Londres, 1956.
Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*, New Haven, 1970.
Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, Londres, 1977.
The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, Londres, 1977.
A. G. Wilden, *The Language of the Self*, Baltimore, 1968.
Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, Londres, 1977.
Elizabeth Wright, "Modern Psychoanalytic Criticism", in Ann Jefferson e David Robey, *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Londres, 1982.
Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957.
Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, Oxford, 1968.
Five Readers Reading, New Haven, Conn., 1975.
Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Nova York, 1952.
Kenneth Burke, *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941.
Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Londres, 1975.
A Mape of Misreading, Londres, 1975.
Poetry and Repression, New Haven, Conn., 1976.
Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, Londres, 1978.
Shoshana Felman (org.), *Literature and Psychoanalysis*, Baltimore, 1982.
Geoffrey Hartman (org.), *Psychoanalysis and the Question of the Text*, Baltimore, 1978.

Feminismo

Michèle Barret, *Women's Oppression Today*, Londres, 1980.
Mary Ellmann, *Thinking About Women*, Nova York, 1968.
Juliet Mitchell, *Women's Estate*, Harmondsworth, 1977.
M. Z. Rosaldo e L. Lamphere (orgs.), *Women, Culture and Society*, Stanford, 1974.
S. McConnell-Ginet, R. Borker e N. Furnan (orgs.), *Women and Language in Literature and Society*, Nova York, 1980.
Kate Millett, *Sexual Politics*, Londres, 1971.
Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, 1978.
Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, 1976 Annette Kuhn e AnnMarie Wolpe (orgs.), *Feminism and Materialism*, Londres, 1978.
Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*, Londres, 1982.
Janine Chasseguet-Smirgel (org.), *Female Sexuality*, Ann Arbor, 1970.
Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, NJ, 1977.
Josephine Donovan, *Feminist Literary Criticism*, Lexington, Kentucky, 1975.
Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Londres, 1979.
Patricia Stubbs, *Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880-1920*, Londres, 1979.
Ellen Moers, *Literary Women*, Londres, 1980.
Mary Jacobus (org.), *Women Writing and Writing about Women*, Londres, 1979.
Tillie Olsen, *Silences*, Londres, 1980.
Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (orgs.), *New French Feminisms*, Amherst, Mass., 1979.
Julia Kristeva, *About Chinese Women*, Nova York, 1977.
Hélène Cixous e Catherine Clément, *La jeune née*, Paris, 1975.
Hélène Cixous, Madeleine Gagnon e Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, 1977.
Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", in *Signs*, vol. 1, n.º 4, 1976.
Luce Iragaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, 1974.
Ce sexe qui n'en est pas un, Paris, 1977.
Sarah Kofman, *L'énigme de la femme*, Paris, 1980.

Marxismo

Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Londres, 1976.
Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977.
Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londres, 1978.
Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, Londres, 1976.
Cliff Slaughter, *Marxism, Ideology and Literature*, Londres, 1980.
Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, Londres, 1979.
Terry Lovell, *Pictures of Reality*, Londres, 1980.
Lee Baxandall e Stefan Morowski (orgs.), *Marx and Engels on Literature and Art*, Nova York, 1973.
Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, Ann Arbor, 1971.
Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass., 1968.
V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, Nova York, 1973.
Georg Lukács, *The Historical Novel*, Londres, 1974.
Studies in European Realism, Londres, 1975.
Lucien Goldmann, *The Hidden God*, Londres, 1964.
Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, Londres, 1973.
John Willett (trad ing.), *Brecht on Theatre*, Londres, 1973.
Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, Londres, 1973.
Illuminations, Londres, 1973.
Charles Baudelaire, Londres, 1973.
One-Way Street and Other Writings, Londres, 1979.
Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Londres, 1981.
Pierre Macherey e Etienne Balibar, "On Literature as an Ideological Form", in Robert Young (org.), *Untying the Text*, Londres, 1981.
Ernst Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, Londres, 1977.
Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, NJ, 1971.
The Political Unconscious, Londres, 1981.
Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Londres, 1973.
Raymond Williams, *Politics and Letters*, Londres, 1979.
Problems in Culture and Materialism, Londres, 1980.

ÍNDICE REMISSIVO